IRINA MAVRODIN

Punctul central

EDITURA EMINESCU

IRINA MAVRODIN

Punctul central

PUNCTUL CENTRAL

„A scrie înseamnă a găsi acest punct".

Sintagma îi aparține lui Blanchot, care încearcă să comunice prin ea o intuiție poietică/poetică fundamentală: „Iată punctul central, la care Mallarmé revine întruna ca la intimitatea riscului la care ne expune experiența literară. Acest punct este cel unde împlinirea limbajului coincide cu dispariția sa, unde totul se vorbește (după cum spune el, «nimic nu va rămîne neproferat»), totul este vorbire, dar unde vorbirea însăși nu mai este decît aparența a ceea ce a dispărut, unde ea este imaginarul, neîncetatul și interminabilul. Acest punct este ambiguitatea însăși". El este „ceea ce opera realizează, acel ceva prin care ea se afirmă, loc unde ea trebuie să «admită drept sigur evidență luminoasă faptul că ea există». În acest sens, el este prezență a operei și numai opera îl face prezent. Dar, în același timp, el este «prezență a Miezului de Noapte», un dincoace, ceva de la care nimic nu începe niciodată", „acea regiune fără ieșire și fără rezervă prin care opera, prin artist, devine grija, căutarea nesfîrșită a originii sale". „A scrie înseamnă a găsi acest punct. Cel ce nu a silit limbajul să mențină sau să suscite un contact cu acest punct, nu scrie [1]".

În acest text, decupat cu oarecare dificultate (și pierdere de substanță) dintr-un altul mai mare (consacrat lui Mallarmé [2]), excelînd prin meandrele unei dialectici ce nu poate fi de fapt „rezumată", transcrisă în versiune prescurtată, cîțiva termeni se impun: „risc" (atît de mult folosit și de Stendhal, pentru a-și descrie relația cu vir-

[1] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, col. „Idées", p. 42-48, *passim*.
[2] *L'Expérience de Mallarmé*", ibidem, p. 33—58.

tualul cititor sub unul din aspectele ei decisive; pentru Blanchot este „riscul" de care fuge Rimbaud cînd renunță la poezie, dar și cel de a-ți consacra viața unei opere pe care nimic nu ți-o garantează dinainte), „ambiguitate" (concept de primă importanță al oricărei poetici moderne, tot mai elaborat în ultimii ani [3]), opera ca „evidență" a „existenței" ei, și ca o „căutare nesfîrșită a propriei origini" („căutare" ce corespunde în esență conceptului de „autoreflexivitate" prin care Jakobson definește mesajul cu funcție poetică ca loc unde „vorbirea" este „interminabilul". Sînt mari apropieri, fulgurante adevăruri ale unei poietici/poetici ce își află exprimarea în registre discursive atît de diferite (și totuși cu atîtea locuri de coincidență): Blanchot, cu lunecătoarea lui dialectică ce recurge din plin la funcția euristică a metaforei, și semioticienii ce încearcă formalizarea unei cunoașteri despre literatură prin recurs la un model logico-științific.

Confortul/disconfortul lecturii unei pagini de Blanchot, statutul ei incert, prin care participă la literatură și, în același timp, la critica și la teoria literară (mai exact: la o poietică/poetică), supunîndu-și neîncetat „conceptele" pe cale de a se constitui din metafore, unei fluctuații și unei dizolvări — este o construcție-deconstrucție la puterea a doua, într-o zonă a evanescențelor — din care renasc îmbogățite (ceea ce vrea să spună că Blanchot scrie el însuși un text „ambiguu" și „autoreflexiv", asemenea celor despre care scrie, manifestînd, în practica sa, acele „funcții" pe care Jakobson le socotește caracteristice pentru textul „poetic"), prezintă un enorm avantaj: „poetica" lui „ambiguitate" comunică o experiență și o reflecție asupra artei, nu foarte configurate: sînt forme protoplasmice, cu multe goluri și contur schimbător, sau, dacă vreți, asemenea norilor care se perindă pe cer și care îi dau celui care îi privește o deplină libertate a

[3] Cf. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982. Traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu.

Subcapitolul la care ne referim, *Ambiguitate și autoreflexivitate* (p. 333-339), începe astfel: „Cea mai utilă definiție *operațională* (s.a.), formulată cu privire la textul estetic este cea oferită de Jakobson care, pe baza binecunoscutei subdiviziuni a funcțiilor lingvistice, a definit mesajul cu funcție poetică ca fiind AMBIGUU și AUTOREFLEXIV".

„lecturii", stimulîndu-i imaginația și spiritul. Ca și literatura, fiind, în ultimă instanță, literatură, textul lui Blanchot merge astfel către propriul său „punct central", către „centrul, concentrarea ambiguității" propriei sale spuneri.

Ceea ce îmi îngăduie, mă obligă, de fapt (acesta fiind raportul pe care Blanchot vrea, neîndoielnic, să-l stabilească cu cititorul său), să-mi însușesc nu un concept — „punctul central" definit ca... etc. —, ci o figură punctiformă vidă de un conținut prestabilit, pe acesta urmînd a-l „inventa", a-l „produce" eu însămi, sub acțiunea stimulului exercitat de o entitate infinit nedefinită, în ciuda stării ei formal strict dese(m)nate : punctul. Îmi îngăduie, mă obligă, să nu citesc „cu atenție" mai sus pomenitele fragmente din Blanchot, ci să mă las mai curînd în voia unei active reverii puse în mișcare de ele. Să umplu un gol. Să-l transform într-o plenitudine care este a mea. Să fac un gest prin care „punctul central" devine punctul central.

Nesiguri parcă pe mijloacele și informația lor, nu o dată criticii văd în orice eseu, studiu etc. ce își dezvăluie reperele și (re) -sursele livrești o lucrare de compilație, de glosare și/sau, în cel mai bun caz, de erudiție. Ei par a ignora vechiul și mereu iarăși atît de noul adevăr : *ex libris libri*, cărțile se fac din cărți. Cărțile, și cu atît mai mult cărțile de „critică" (sub acest termen includ toate tipurile de discurs ce vorbesc despre literatură). „Originalitatea" ar crește doar pe o „tabula rasa" culturală. Dar este oare posibil un discurs (al criticii, al poeziei, al prozei etc.) fără o contextualizare a sa în gigantica pînză de păianjen țesută din alte discursuri ? Discursul „critic", ca și oricare altul, este totdeauna „situat" în raport cu ansamblurile care îl înglobează. A pune în evidență această contextualizare : iată o exigență a criticii noi ce nu poate fi totuși eludată. Pe un teritoriu încărcat de edificii, folosind chiar materiale oferite de acestea, noua construcție își păstrează toate șansele „originalității", acest mit modern bine temperat în ultima vreme de o gîndire intertextuală.

Prin cartea de față îmi asum încă o dată acest mod de a scrie : un *ex libris libri*, risc declarat, mărturisit pînă la capăt.

Şi, pe de altă parte, am conştiinţa... insuficienţei acestei „formule", conştiinţa a tot ce înseamnă literatura ca trăire intimă, ireductibilă, ca experienţă existenţială prin scriere şi lectură. Critica îşi are fragilităţile ei, ce trebuiesc cu grijă menţinute, ele fiind în cele din urmă singura sa şansă de a rămîne mereu vie.

Aşadar, punctul central: Este dorinţa însăşi de a scrie (şi, în alt sistem, de a „re-scrie" = de a citi).

Este tensiunea auctorială (şi „auctorială" = receptoare) către o ţintă : opera însăşi, pe cale de a se face, încă nedespărţită de creatorul (şi „creatorul" = cititorul) său. Contradicţia în termeni ce apare încă din această definiţie generală nu trebuie să ne descumpănească : dimpotrivă, ea trebuie menţinută, ca şi alte cîteva ce vor apărea în cursul acestei cărţi.

Punctul central este *ţinta* acţiunii auctoriale, („auctoriale") dar şi o *origo* a acesteia. Scop şi origine totodată, punctul central ni se revelează încă de la început ca o instanţă (cel puţin) duală, extrinsecă şi intrinsecă, centrifugă şi centripetă, în funcţie de domeniul la care îl raportăm : 1. acţiune auctorială („auctorială") şi/sau 2. obiect al acesteia, adică operă.

Dar acest sistem pe care îl propun trebuie, inevitabil, conexat cu altele : astfel, după cum vom vedea, din duală, instanţa punctul central devine multiplă.

A vorbi despre autor/„autor" (şi despre acţiune auctorială/„acţiune auctorială") înseamnă a te raporta implicit la om (şi la acţiune umană). Raportarea aceasta presupune — de la caz la caz — mai mult sau mai puţine mediatizări, uneori enorm de multe mediatizări : ea rămîne însă, neputînd fi eludată. În funcţie de acest nou mod de a-l situa, punctul central este un mod existenţial vital, tinzînd a se rezolva într-o construcţie prin care viaţa unui individ, condiţia umană pot să capete un sens. Noua conexiune deschide drumul către o psihologie şi o psihanaliză a punctului central. Şi către o ontologie.

Demersul nostru va rămîne în limitele unei poietici/poetici. Ce se vrea totală : punctul central este un loc de *convergenţă*. Cel către care tind a se întîlni două acţiuni : cea a autorului pe cale de a-şi instaura opera, cea a cititorului (orizont controlat de o „estetică a receptării"), el însuşi, la modul său specific, instaurator de operă prin actul lecturii.

Regăsim astfel punctul central în chiar inima procesului constructiv ce operează cu materia/materialul oferite de convențiile, consensurile, locurile comune cele mai active într-un anume moment. Ele sînt des-făcute (transformate din materie, în material de construcție), în vederea unei noi faceri, jucînd totodată și rolul de stimuli artistici, ai producerii, dar și ai receptării (ai producerii de gradul doi) textului literar, „agenții" procesului fiind autorul în calitatea lui de „cititor", cititorul în calitatea lui de „autor".

Așadar, departe de a fi imobil, fix (cele mai curente conotații ale sintagmei ne pot duce către o asemenea reprezentare), punctul central se deplasează întruna, în funcție de noi și noi contexte istorico-social-culturale, dinamica (și dialectica) lui avînd drept premisă o teorie a intertextualității globale, radicalizate, adică extinsă la Textul Lumii și al Istoriei.

Validitatea propozițiilor mele despre punctul central se vrea aici testată, controlată, reglată de o practică de lectură (pe texte din autori români și străini, constituite în cazuri paradigmatice) în relație bi-univocă (relație de du-te vino) cu teoria. Astfel, sînt rediscutate, în perspectiva punctului central, conceptele de mimesis și de productivitate textuală, raportul discurs nonliterar/discurs literar, „perfecțiunea" operei ca lucrare ținînd de evidența „definitivului", opera ca limitare/nelimitare etc. etc.

Întruchipările (ocurențele) punctului central (în operele *realizate* prin seria deschisă a lecturilor) sînt multiple, manifestînd o pluralitate de ipostaze.

Una dintre acestea, cea mai i-mediată (neconceptualizată), este de natură fantasmatică : scop și dorință *inconștiente* ale subiectului (a autorului, a cititorului) de a ajunge într-o utopie și o achronie, adică la „perfecțiunea" operei, „perfecțiune" identificabilă cu o figură percepută ca avînd un caracter „definitiv", „necesar", unic, imuabil și ireductibil. Toate aceste epitete pot fi omologate, într-o aprehendare fantasmatică, prin numai alte două : figură *punctiformă* și *centrală*. Această emergență fantasmatică este asumată ca loc predestinat al convergenței dintre facerea creatoare și lectură, prima vizînd *un* cititor abstract, *o* alteritate ideală, cealaltă *o* „interpretare" în desăvîrșită coincidență cu „ceea-ce-a-vrut-autorul-să-spună", autor el însuși conceput ca sursă emițătoare

(creatoare) abstractă și unară. Articularea celor două instanțe — autor, cititor —, *astfel* înrădăcinată în adîncurile cele mai intime ale inconștientului nostru (chiar atunci cînd conștientul acceptă, sau vrea o relație de egalitate, sau chiar răsturnată, între autor și cititor), este fixă, rigidă, nedeplasabilă : operînd într-un absolut canonic, în care puterea este deținută de autor în calitatea sa de (reprezentant al unui) demiurg. Este articularea dintre o instanță pasivă și una activă. Dar și aceasta a doua nu-i activă decît în raport cu prima, avîndu-și ea însăși pasivitatea ei. În această ipostază, facerea auctorială, ca și lectura sînt „une parole soufflée", re-prezentarea, re-producerea a ceva ce preexistă. Tot acest scenariu este dublat de unul similar, în registru conștient, alimentat de și alimentîndu-l pe cel ce se joacă pe scena inconștientului. Convergența, întîlnirea, aici, dintre autor și cititor își află întemeierea în iluzia unui timp și a unui spațiu central, identice pentru amîndoi. Spațiu și timp anonime (omologe, sinonime cu achronia și utopia „perfecțiunii" operei), dar și confuz sau distinct percepute ca spațiu și timp concret situate istoric, și anume în istoria autorului, cu care cititorul speră, vrea, crede că a realizat o identificare, niciodată posibilă cu adevărat, adică dinlăuntru, printr-o identificare a trăirii istorice (dar timpul și spațiul istoric al meu nu pot fi niciodată cu adevărat identice, de exemplu, cu cele ale lui Shakespeare, pe care îl citesc astăzi).

Convergența, în acest mod al ei de a fi, este, paradoxal, și maximă distanță față de operă (față de autor, de asemenea), menținută în diferența ei în primul rînd, ca *obiect* al lecturii. *Subiectul* care este cititorul se îndreaptă către frumusețea, adevărul (perfecțiunea) operei într-un fel pe care îl percepe ca fiind de natură cvasimaterială : el străbate un drum, abolește o distanță obiectivă, la capătul căreia se află depozitat, asemenea unui *lucru* prețios, acel ceva către care merge și care îi este *dat ca atare* de către autor. Munca sa va fi una de căutare și de descifrare, dar nu una de producere, de creare. „Atîta vreme cît lectura este pentru noi acel îndemn ale cărui chei magice ne deschid înlăuntrul nostru poarta unor lăcașuri unde altfel n-am fi știut să pătrundem, rolul ei în viața noastră este salutar. El devine, dimpotrivă, primejdios, cînd, în loc să ne trezească la viața personală a spiritului, lectura tinde să i se substituie, cînd adevărul nu ne mai apare ca

un ideal pe care nu-l putem realiza decît prin progresul intim al gîndirii noastre și prin strădania inimii noastre, ci ca un *lucru material* (s.n.), depus între foile cărților precum o miere gata preparată de ceilalți și pe care nu trebuie decît să ne ostenim să o luăm de pe rafturile bibliotecilor și să o degustăm apoi *pasiv* (s.n.), într-o desăvîrșită tihnă a trupului și a minții"[4].

Metaforic continuînd a vorbi (dar știm cît de importantă poate fi funcția euristică a analogiei în definirea unui concept, în domeniul teoriei literaturii sau în oricare alt domeniu), un autor aparținînd tipului „tradițional", „demiurgic", ce se instituie ca stăpîn absolut al operei sale pînă și în lectura ei, un cititor „naiv" (dublul său : un critic de tip „tradițional") se caută pe bîjbîite, dar nu prea mult, găsindu-se în punctul central care este lectura univocă a operei create de primul, univocitate prin care se „exprimă" o instanță distinctă, autoritară, dominatoare, revendicîndu-și un monopol asupra operei : autorul. Voința acestuia de a face se modulează ca o voință de a reprezenta, imita, înscriindu-se în ordinea mimesis-ului.

Pe măsură ce autorul își conștientizează relația sa cu opera pe cale de a se face și cu cititorul său și, ca răspuns, acesta, la rîndu-i, își conștientizează relația simetrică, punctul central devine mobil în raport cu fiecare dintre ei, iar locul de convergență, de asemenea. Mobilitate ce lasă totdeauna o „urmă", (în sens derridian), multiplicînd punctul central ca omniprezență. Poeticienii moderni vorbesc de opere pluricentrice și, prin chiar aceasta, descentrate : lipsite de un punct central *unic*, instaurator și coordonator al *unei* ierarhii, al unor *priorități* auctoriale și receptoare. Tocmai în aceste opere descentrate (încă un paradox ce trebuie asumat), „centrul, concentrarea ambiguității" sinonime cu „punctul central" (cf. Blanchot) ating un maximum, deci — să-și spunem astfel — o specificitate pură. Dar, alt paradox : centrii multipli cristalizează în figura prin excelență centrală a „punerii în abis", a cărei prezență în operele descentrate (pluricentrice), de tip „productiv", este mult mai semnificativă, mai densă, decît în cele centrate (de tip „reprezentativ").

[4] Marcel Proust, *Eseuri*, București, Editura Univers, 1981, p. 43. Traducere, prefață și note de Irina Mavrodin.

Avem la îndemînă un revelator simplu pentru recunoașterea operei centrate, pe de o parte, a celei descentrate, pe de altă parte : titlul. În cazul primelor, el participă la operația centrării : prin mijlocirea lui, autorul își silește cititorul să-și organizeze lectura (dar și autorul însuși și-o organizase pe a sa, ca facere a operei, tot în funcție de un titlu) în raport cu titlul supraordonator, proiecție și agent prin excelență eficace al centrului supraordonator. În cazul celorlalte, titlul contribuie intens la descentrare *(Cîntăreața cheală)*. (Adeseori, dar nu totdeauna : titlurile romanelor lui Nathalie Sarraute, de exemplu, mai curînd „centrează“ lectura).

În măsura în care titlul este cel mai imediat sesizabil și mai spectaculos loc de întîlnire a acțiunii auctoriale și a celei receptoare, el rămîne totdeauna și un loc de coincidență cu punctul central. *Punctul central* mizează de două ori pe o lucrare comună. Iar eseurile pe care le anunță și „etichetează“ își joacă șansa pe un efect de convergență. Și de reiterată reciprocitate.

Așadar, e rîndul tău acum, cititorule. Al tău și al meu. Al nostru. Punctul central este scrierea operei. Punctul central este „re-scrierea“ ei.

JURNALUL INTIM, BIOGRAFIA, TRATATUL ȘTIINȚIFIC: CITITORUL (ȘI AUTORUL?) ÎN CĂUTAREA PUNCTULUI CENTRAL

„JURNALUL“ LUI AMIEL SAU NELIMITAREA CA OPERĂ

Este cu totul singular destinul literar al lui Amiel, autor al unui *Jurnal intim* însumînd aproape șaptesprezece mii de pagini, publicat abia după moartea scriitorului, în ediții din ce în ce mai cuprinzătoare. Cu totul singular nu — așa cum s-ar putea crede la prima vedere — prin gloria postumă ce înalță către culmile universalității un scriitor marcat, și automarcat („... cînd am fost silit să scriu, am făcut-o la întîmplare, pe bîjbîite, ca un amator plin de teamă, ca un școlar respectuos. Nu sînt om de meserie [...] Sînt în toate privințele un novice, lipsit de autoritate și de siguranță de sine. Motivul acestei insuficiențe nu-i atît incapacitatea cît lipsa mea de hotărîre. Din timiditate, nu am îndrăznit să-mi însușesc un domeniu și să spun : Este al meu. Nici una dintre aptitudinile mele nu a ajuns la desăvîrșire, la siguranța lăuntrică...“ — *12 august 1878*), ca „mediocru“ în timpul vieții sale : în istoria literaturii s-au mai văzut asemenea cazuri.

Și nici nu — așa cum s-ar putea, de asemenea, crede, tot la prima vedere, prin contrastul, fără îndoială spectaculos, dintre o biografie ștearsă, anodină — cea a unui profesor de filosofie și estetică ce-și duce viața bine măsurată și monotonă între catedră și masa de scris —, în intimitatea ei adînc singuratecă și ireversibil rănită de aproape orice contact cu mediul, și strălucirea ce-i va fi conferită (tîrziu, cînd omul va fi mort) prin însăși punerea în lumină a opoziției, ce se va fi dovedit atît de fericit fertilă, dintre creația definitivă, capodoperă iradiind întru eternitate, și derizoria condiție, asumată ca atare de Amiel însuși, a unui biet belfer și obscur scriitoraș. Astfel de situații mai pot fi, de asemenea, întîlnite în istoriile literare.

Singular mi se pare destinul său literar pentru altceva, un altceva ce-l situează, neîndoielnic, într-un loc ce nu-i decît al lui, într-un spațiu al „originalității" creatoare la care aspira și la care, totodată, nu spera să ajungă vreodată : el este cazul paradigmatic prin care textul *jurnalului intim*, conotat, în clasificările curente, ca nonliterar, sau, eventual, ca aparținînd unei zone marginale a literaturii, se instalează în însuși miezul literaturii, în sfera punctului ei central, *este literatură*, cu o evidență ce sfidează mai vechile ierarhizări și obligă la reevaluări ale statutului *oricărui jurnal intim* în raport cu literatura (cu„ genurile" literare).

Astfel spus : *Jurnalul* lui Amiel ne obligă să ne întrebăm încă o dată : Ce este literatura ? Prin prezența lui masivă, compactă, opacă, de semnificant ce are nu numai o dimensiune referențială, ci și una autoreferențială, *Jurnalul* ne apare ca fiind de natură analogă oricărei opere aparținînd genurilor „literare" consacrate. În timp ce îl scrie în secret, nepublicînd nimic din el (abia în preajma morții îi va ruga pe executorii săi testamentari să tipărească din cele aproape șaptesprezece mii de pagini ale *Jurnalului* doar vreo cinci sute, grăbindu-se să adauge : „e mult, e, poate, destul"), publică versuri, articole și studii care îi asigură un loc onorabil printre scriitorii elvețieni ce-i sînt contemporani, precum și o piesă de teatru cu mare succes la public.

Știe Amiel, și *vrea* el să mizeze astfel pe două tablouri, încercînd, printr-un fel de calcul al probabilităților *sui generis*, să-și ofere o șansă în plus în raport cu „*riscul*" (cuvînt utilizat într-un context similar de Stendhal, ce vede în opera de artă un „bilet de loterie") pe care și-l asumă scriind literatură propriu-zisă („un biet profesoraș, un scriitor-ucenic, un sfert de savant, o jumătate de sfert de poet : un asemenea om nu are nici o valoare, nu lasă nici o urmă", spune el despre sine) ? Întrebarea aceasta nu poate avea decît un răspuns, ce trebuie să ne mulțumească în ciuda insuficienței lui, certudinile, pe acest teren, fiind cu neputință : „știința" lui Amiel, capitală pentru destinul lui de scriitor, nu poate fi decît una mai mult sau mai puțin obscură, cea pe care o au toți scriitorii atunci cînd își scriu opera. Ei *înaintează pe bîjbîite, ca orbii*, — îl parafrazăm tot pe Stendhal — către *punctul central* care este desăvîrșirea operei, știindu-l și

neștiindu-l totodată. Miezul răspunsului s-ar afla de fapt în acest „mai mult sau mai puțin". Care este măsura, mai mare sau mai mică, în care Amiel știe că e pe cale de a „inventa" un „gen" literar ale cărui virtualități și nelimitări pot fi prielnice propriilor sale virtualități și nelimitări, acelor nesfîrșite ezitări, ce nu-și pot găsi rezolvarea într-o opțiune, într-o acțiune, pe de altă parte sfîșietor de mult dorite ? Care este măsura, mai mare sau mai mică, în care el știe că, ajungînd, dincolo de o anumită cantitate, să se autodesemneze, ne-limitarea, ne-desăvîrșirea ca text se pot transforma în contrariul lor ? Pagini ca aceea care urmează par a fi presimțit o atare posibilitate : „*11 august* 1878 — M-am gîndit la dificultățile operei diavolului, adică la cele ale compoziției și stilului. Exigențele sînt nenumărate, distribuite în perechi contradictorii. În cazul meu, aproape întreaga forță vie este absorbită de frecușuri, adică de cugetări, preocupări, anxietăți, scrupule, care-mi opresc elanul și îmi paralizează verva. Toate părțile ființei mele se țin unele pe altele în șah și, urmărind armonia, ajung la imobilitate. A compune înseamnă a rezolva problema bizară care constă din a te purta ca un somnambul, luîndu-ți totodată precauțiile omului treaz; de a te îndoi fără să te îndoiești, de a fi sigur de tine, vesel, îndrăzneț, în tot ceea ce spui, fiind totodată nesigur, neliniștit, anxios în inima ta. Înseamnă a dormi în picioare, a fi mînios, dar cu sînge rece, a realiza absurdul, a uimi bunul simț.

Este evident că mă stinghерește critica lăuntrică ce vine prea devreme.

Căci, privindu-te cum vezi, ajungi să nu mai vezi.

Cînd deliberezi, e bine să ai tot felul de scrupule, dar cînd acționezi trebuie să fii sigur de părerea ta și să lovești năvalnic, precum o cioară care ar doborî nuci de pe o creangă. Cel ce se analizează, se ceartă și se discută neîncetat pe sine, își distruge elanul. Orice ezitare în ceea ce privește fraza, cuvîntul, ideea, fondul și forma, ucide verva. Teama omoară bucuria, iar bucuria ce se stinge îngheață talentul...

Conștiința, timiditatea, șovăiala, lipsa de memorie te pun aproape în imposibilitatea de a compune. Procreația cere mai multă înflăcărare și mai multă încredere. De aceea stilul tău e artificial. Este făcut și nu născut. Îi

lipsește un anume zvîcnet, grația, bucuria, fericirea, naturalețea. O practică susținută a artei de a scrie l-ar fi făcut mai suplu ; dar niciodată nu ai știut să folosești metoda cea bună, cea care își vorbește discursul înainte de a-l scrie, și care merge astfel de la ceea ce este viu, de la forma abia schițată, la forma definitivă. Tu procedezi altfel, dintr-o obișnuință profesorală și didactică. Analizezi subiectul pentru el însuși, fără să-ți îngădui jocul personal care te-ar amuza pe tine, sau dialogul cu cititorul, care l-ar amuza pe el. Ești prea detașat, prea serios, prea crispat, prea pontifical. Disconfortul tău gratuit nu-ți aduce decît proasta dispoziție a celorlalți. Cu cît te străduiești mai mult, cu atît reușești mai puțin ; asta-i legea ta... Dumnezeule, cu compoziția se întîmplă, în ceea ce te privește, ca și cu toate celelalte lucruri. Nu știi să culegi nimic, *să termini nimic* (s.n.). Nu îndrăznești, te înăbușe neîncrederea."

După ce citim asemenea reflecții, ne putem oare spune că Amiel a găsit, prin *Jurnal*, tocmai modalitatea de a eluda, *menținînd-o* totodată, acea stare de *a se privi cum vede, fără a ajunge să nu mai vadă, și de a termina totul, fără a nu termina nimic?* Căci *Jurnalul* rămîne poate singura formulă — pentru Amiel a fost, evident, acea formulă — ce acceptă, prin structura sa *inerent* discontinuă, să-și dilate la nesfîrșit limita, să existe ca o limitare nelimitată. *Jurnalul* acceptă totodată orice structurare-destructurare-structurare etc. și după ce a fost întrerupt (încheiat ?) prin moartea scriitorului, adică după ce a intervenit ceea ce am putea numi o limită, nelimitarea fiindu-i acum asigurată de lecturile multiple la care este supus.

Dar tot ceea ce spuneam acum nu poate fi oare aplicat și oricărui text literar ce își asumă în mod radical, și manifest, literaturitatea ? Desigur. Căutînd mai adînc în zona acestor întrebări, am putea eventual să arătăm felul cum jurnalul intim izbutește să devină, în anumite cazuri, operă literară (după Valéry, oricum niciodată altfel „terminată" decît prin moartea autorului ei).

Miza care este pentru Amiel *Jurnalul* ar putea fi discutată și în termenii unui eșec dinainte acceptat : eșecul unei voințe care nu poate să aleagă. Astfel știindu-se, ea învinge anihilarea oricărei creații prin asumarea nelimitării, a tuturor virtualităților menținute ca virtuali-

tăți. Dar asumată cu asemenea totală bună-credință, cu asemenea cunoaștere de sine, vocația acestui eșec se răstoarnă în reușită, în operă. Opțiunea, alegerea, acțiunea au în sfîrșit loc : artistul dă corp nelimitării sale ca operă.

Voința, aici, este cea de a vrea să continui, la nesfîrșit, să scrii zilnic un număr de pagini. Să înaintezi cu aceeași egală și monotonă răbdare către *punctul central.* Către opera ta, către însăși semnificația vieții tale. Cititorul, chiar dacă pe alte căi, te va urma (sau îți va ieși înainte ?)

BIOGRAFIA : FICȚIUNE ȘI REALITATE

„Se poate crede că asemenea spirite universale sînt totdeauna lipsite de profunzime și că în cuvîntul «a vulgariza» regăsim cuvîntul «vulgar», dar tocmai un asemenea mod de a gîndi ar fi lipsit de profunzime. E nevoie ca din cînd în cînd o anume sinteză să fie făcută și ca unii dintre scriitori să interpreteze pentru cei mulți lucrările specialiștilor. Altminteri, o prăpastie de netrecut s-ar adînci între tehnicieni și omul de pe stradă, ceea ce ar duce la un adevărat haos“ [1] : comentînd astfel opera lui Voltaire, Maurois comentează totodată propria-i operă, sau, mai exact, partea ei cea mai semnificativă : eseul biografic și istoric.

Într-o tipologie a literaturii franceze și europene, Maurois ocupă o poziție singulară prin ambiguitatea ei : cea a unui scriitor situat la frontierele literaturii și totodată în plin teritoriu al ei, și ale cărui opere, intrate în cel mai larg circuit datorită succesului lor de public, sînt privite de critici cu un interes oarecum moderat. E o poziție ce poate fi în mare măsură asemuită cu cea în care se află Jules Verne sau, mai ales, Alexandre Dumas-tatăl.

Ca și ei, este o adevărată „forță a naturii“ (formulă ce i se aplică de către contemporani, după cum arată Maurois în *Cei trei Dumas,* lui Alexandre Dumas-tatăl, al cărui portret este, sub raportul destinului scriitoricesc, un adevărat autoportret), prin puterea uriașă de muncă și prin enorma cantitate de opere create, ca și ei, figurează

[1] *Apud* Michel-Droit, *André Maurois,* Paris, Éditions Universitaires, 1953.

C-da 478 coala 2

printre autorii cei mai citiți din lume, chiar dacă spațiul ce li se acordă în istoriile literare este mai curînd modest, ca și ei, este inventatorul unei specii noi, literară și totuși nu, o dată considerată marginală în raport cu literatura[2], tocmai datorită dificultății de a o insera în ierarhia speciilor mai vechi.

Spre deosebire de ei însă, Maurois scrie o operă multiformă, ceea ce, în cazul său, constituie în egală măsură o șansă și o neșansă în raport cu critica, descumpănită de statutul incert al scriitorului (biograf ? istoric ? critic literar ? romancier ? autor de povestiri fantastice ? autor de memorii, de cărți de călătorie ?), statut oscilînd între cel al savantului și cel al artistului, șansă în măsura în care, ca autor de literatură, se menține într-o zonă a artisticului, neșansă în măsura în care, ca erudit, pare a fi întruna amenințat de a ieși din această zonă, spre a intra în cea a purei specializări științifice, deci a unui discurs denotativ (nonliterar)[3].

Aici trebuie căutată explicația poziției ambigue pe care o arătam la început, precum și „formula" operei lui Maurois considerată în totalitatea ei, dar și, mai cu seamă, în partea care inventează „biografia" ca nouă specie literară. În imanența „biografiei" înseși, această ambiguitate de statut poate fi citită și ca pendulare între un discurs instrumental, cel al documentului brut, transcris ca atare, discurs referențial prin excelență, și un discurs al narațiunii, prin care este construit un spațiu și un sens fictiv.

Am putea defini astfel ceea ce am numi „conceptul", „efectul" Maurois, așa cum s-au configurat în conștiința secolului nostru (viitoarele configurări pot fi altele, dintre care unele probabil greu previzibile) : Maurois tratează faptul de viață brut, real, pus la dispoziția sa de istorici și biografi, ca pe un fapt fictiv (cu mijloacele ce construiesc faptul fictiv), iar faptul fictiv ca pe un fapt real (cu

[2] În ultimele două decenii, Jules Verne și Alexandre Dumas-tatăl au început să beneficieze totuși de atenția unor critici de orientare nouă, care au încercat să le abordeze opera sub raportul specificității ei literare. Maurois nu a făcut pînă în prezent obiectul cercetării criticii noi, exegeții săi fiind toți de orientare tradițională.

[3] Un caz analog — păstrînd proporțiile — este cel al lui Mircea Eliade ; analog, dar mult mai spectaculos, cele două direcții fiind radicalizate.

mijloacele ce creează iluzia realului). În opera sa, istoria, biografia sînt roman, iar romanul este „istorie“, „biografie“. Inovația nu se produce deci în domeniul celui din urmă : Maurois scrie un roman de tip balzacian, obedient așadar față de tradiția romanului realist francez din secolul al XIX-lea, chiar dacă uneori această supunere nu e totală, imprevizibilul, ambiguitatea fiind nu o dată prezente în modul de tratare a unor personaje sau situații. Ea se produce, în schimb, în domeniul biografiei, în mod original promovată la rangul de specie *literară*.

Nu e vorba aici, și trebuie în mod insistent să arătăm acest lucru, de așa-numita biografie romanțată. Aceasta își ia faptele nu numai din realitatea atestată prin documente (cum face Maurois în biografiile sale), ci și din imaginar, realitatea și ficțiunea coexistînd la nivelul subiectului, intrigii, acțiunii. Pînă și personajele pot fi supuse aceluiași tratament, cel puțin cele „secundare“, printre care autorul de biografii romanțate poate strecura, alături de cele despre care există mărturii istorice, și propriile sale invenții. În biografia romanțată imaginarul intervine așadar nu o dată pentru a deforma, a modifica sau chiar escamota realul. O biografie romanțată nu este o sursă corectă din punctul de vedere al adevărului științific al faptelor relatate : sub acest raport, nu-l mulțumește niciodată pe cel ce caută în ea o informație exactă. În ochii acestui tip de cititor ea este chiar din capul locului suspectă, ca fiind o posibilă sursă de fals (artistic) și de eroare sub raportul adevărului istoric.

Or, în biografia inventată de Maurois (ca specie literară), aflăm doar oameni și fapte ce au existat și în realitate, informația pe care ea o comunică putîndu-l deci satisface și pe cel dornic să afle aici un adevăr așa cum reiese el din documente, a cărui exactitate să fie așadar incontestabilă. Documentul îi stă, de altfel, neîncetat la dispoziție, integrat într-o scriitură ce-l oferă ca pe un citat (cu indicarea sursei deci) *sui generis* : scriitura progresează tocmai ca alternanță a unor fragmente de text-document cu altele ce spun același lucru, dar îl transpun în registru de text-roman, acesta din urmă fiind ca un fel de comentariu al primului, în cheie literară. Acest gen de construcție s-ar putea neîndoielnic înscrie printre cele controlate de figura „punerea în abis“ (ca una din ipostazele *punctului central)*, eventuală premisă pentru o in-

terpretare reînnoită, la nivelul formal, a operei lui Maurois.

Este de la sine înțeles că această alternantă „traducere" a textului-document în text-roman înseamnă apel la tehnicile unui roman așa cum îl concepe și realizează Maurois în creația sa propriu-zis romanescă. Format (sub influența lui Alain mai ales) în spiritul unei entuziaste admirații pentru opera lui Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi, Maurois se vrea autorul unei noi *Comedii umane*, ambiția sa fiind aceea de a „crea o lume", asemenea celui pe care și-l vrea în primul rînd maestru („Și acum, îi scrie Alain după apariția romanului *Cercul de familie*, și acum, trebuie să creezi o lume"). În teorie, ca și în practică, el își va concepe romanul, nu încercînd să se sustragă tiraniei acestor mari modele (cum e cazul romancierilor care au „revoluționat" structurile genului în secolul nostru), ci căutînd a le urma cu devoțiune exemplul : „În ce constă imaginația romancierului ? Vede el oare, aude el oare făpturile pe care le-a creat ? Nu există imagine fără percepție și nici percepție fără un suport în natură. Stendhal își afla subiectul romanului *Roșu și negru* într-un proces real, iar pe cel al *Mănăstirii din Parma* într-o cronică italiană. Balzac se slujea de personaje întîlnite în viața reală : Thiers, ducesa de Castries, Liszt și doamna d'Agoult, polițistul Vidocq". De la un asemenea mod de a pune problema și pînă la inventarea unei specii care, utilizînd tehnicile romanului „tradițional", va „da viață" unor personaje ce au trăit cu adevărat cîndva, lor și mediului ambiant, nu mai e decît un pas.

Totuși, în teorie cel puțin, dar uneori și în practica însăși a scriiturii romanești, lucrurile sînt oarecum mai complexe. Faptele, ca materie primă oferită de realitate, lasă iluzia că pot fi transpuse *ca atare*. Dar a transpune *ca atare* nu este de fapt posibil pentru romancier (ca și pentru biograf) : „... aceste date ale naturii sînt, pentru romancier, ceea ce blocul de marmoră este pentru sculptor. De îndată ce începe să lucreze asupra lor, el descoperă în opera schițată alte apariții. Totodată, el află în lumea exterioară, în urma unor întîlniri întîmplătoare, elemente ce pot fi încorporate în aluatul pe care-l frămîntă. Imaginația nu poate crea decît prin această trudă a mîinilor și a condeiului. Un roman visat nu-i un roman, după cum nici o statuie visată nu-i o statuie. Artele fru-

moase se explică prin faptul că execuția depășește întruna concepția."[4]

În același stiudiu consacrat lui Dickens, Maurois definește romanul ca pe o „povestire a unor elemente fictive". Omul are nevoie de astfel de povestiri pentru că viața sa „reală se desfășoară într-un univers incoerent". El își dorește „o lume supusă legilor spiritului, o lume ordonată", „un univers protector", în care să poată afla cele mai puternice emoții „fără a se expune la consecințele emoțiilor adevărate", precum și „personaje inteligibile și un Destin pe măsura omului". După Maurois, un roman trebuie așadar să cuprindă „două elemente : pe de o parte, o imagine a vieții, o povestire în care să putem crede, cel puțin în timpul lecturii, pe de altă parte, o construcție intelectuală, ce grupează, în conformitate cu o ordine umană, aceste imagini naturale".[5]

Aceste două idei : „execuția depășește întruna concepția" și prezența celor două elemente, referențial („o imagine a vieții"), dar și autoreferențial („o construcție intelectuală, ce grupează, în conformitate cu o ordine umană, aceste imagini naturale"), ce sînt afirmate atît prin teoria cît și prin practica romancierului, și care atestă o preocupare pentru munca *specifică* a acestuia, reapar, așa cum se va vedea mai jos, și în teoria și practica biografului, mai cu seamă în ceea ce privește necesitatea de a decupa, de a selecta (conform unei ordini impusă de faptele atestate înseși, dar și de biograful ce le interpretează) într-un material brut, și lipsit deci de formă, material in-format prin chiar construcția care este biografia ca specie literară inventată de Maurois.

Acest paralelism roman/biografie, pe care încercăm să-l descriem aici în diferențele și asemănările lui, se manifestă și la un alt nivel : cel al identificării autorului și al cititorului cu un „personaj central", prin mijlocirea căruia aceștia descoperă „universul și realitatea ființelor". Afirmată în repetate rînduri cu privire la roman, ideea revine și în textele teoretice privitoare la biografie : „Biografia considerată ca mijloc de exprimare este aceea al cărei subiect a fost ales de către autor pentru a răspunde unei necesități secrete a propriei lui naturi. Ea va fi scrisă cu

[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

o emoție mai naturală, pentru că prin mijlocirea sentimentelor și aventurilor personajelor se vor exprima sentimentele biografului însuși : ea va fi, într-o anumită măsură, o *autobiografie* (s. n.) deghizată în biografie *„(Aspecte ale biografiei)*.[6]

Biografia este deci o „cronică", o „frescă socială", pe fundalul căreia se profilează un „personaj principal", net detașat în raport cu celelalte „personaje secundare", reprezentate ele însele, ca și „personajul principal", ca tot atîtea „caractere", totul fiind „zugrăvit" prin mijlocirea descrierii, dialogului, analizei psihologice, în variantele lor „tradiționale". Subiectul, acțiunea, intriga, evoluția personajelor, ca și datele biografice și psihologice ale acestora nu mai sînt însă inventate, fictive, ci ele urmează îndeaproape întîmplările reale ale unor existențe reale. Știința „romancierului biograf" (sau a „biografului romancier") pare a consta deci, într-o primă etapă, în capacitatea de a selecta acei mari oameni ai istoriei sau ai artei a căror viață este parcă ea însăși un „roman", „Eroi" în viața reală, ei par a trebui să fie totodată, și în chipul cel mai firesc parcă, eroi literari, personaje situate în centrul unei acțiuni, ce cunoaște o progresiune, un moment culminant și un deznodămînt, și care este propria lor existență. Or, în noua perspectivă, deschisă de conceptul „biografia ca autobiografie", lucrurile își arată și o altă față a lor : dacă examinăm cu atenție biografiile scrise de Maurois, observăm că „acțiunea" lor, în cele mai multe cazuri, este una dominant interioară, ținînd de o aventură spirituală și nu de o înlănțuire de evenimente exterioare.

Asemenea „identificări" „eliberatoare" au fost descoperite de critici în biografiile consacrate de Maurois lui Shelley și lui Disraeli. Este însă neîndoielnic că ele pot fi recunoscute — cu condiția unui punct de plecare adecvat, care să ia în considerație nu numai asemănări temperamentale sau de idei, ci și dorințe și aspirații profunde, doar pe jumătate cunoscute de Maurois însuși, și care nu și-au găsit în propria-i existență realizarea — în toate celelalte.

Tripticul biografic *Cei trei Dumas* este el însuși o triplă autobiografie spirituală prin tot ceea ce putem

[6] *Ibidem.*

bănui a fi aici sentiment obscur al unei similitudini de destin scriitoricesc, sau dimpotrivă, inconștientă dorință de identificare catharetică, în și prin scriitură, cu un alt mod de a exista, fizic și psihic, cel al omului de acțiune. Printr-un exercițiu scriptural care-i este propriu, Maurois explorează astfel nu numai un spațiu istoric, obiectiv, ci și spațiul sinelui, la nivelul conștientului și al inconștientului. Generalul Dumas, erou al armatei napoleoniene căzut în dizgrația împăratului, cei doi scriitori, fiul și nepotul generalului, atît de diferiți prin viață și mai ales prin operă : iată întreita condiție asumată de biograf ca proprie experiență existențială. Trebuie să descifrăm aici și un gest prin care Maurois desemnează un model literar de care s-a distanțat, dar care nu mai puțin continuă să-l obsedeze : nu este oare Alexandre Dumas-tatăl un fel de precursor al biografiei romanțate, al acelei specii, așadar, căreia Maurois îi opune o biografie-roman ?

Articulația ternară a cărții este ea însăși o demonstrație de virtuozitate compozițională nu numai compatibilă cu regulile biografiei (în noua ei ipostază), dar chiar cerută de acestea. Centrul de greutate rămîne partea ce-i este consacrată lui Dumas-tatăl, cu care celelalte două intră într-o relație de *firesc* echilibru. *Firesc,* pentru că suita și proporția lor se modelează după o suită și o proporție ce le imită pe cele reale : cronologia bunic, fiu, nepot, pe de o parte, valoarea prioritară acordată prin consens istoric operei și personalității lui Alexandre Dumas-tatăl, pe de altă parte. Dar ceea ce este efect de firesc la nivelul receptării, la nivelul producerii operei (aici : a biografiei) este decizie de a „decupa“ realul într-un anumit fel. O altă posibilitate, în ordinea aceleiași estetici a firescului, ar fi fost cea a raportului personaj prinicipal (Dumas-tatăl) personaje secundare (generalul Dumas și Dumas-fiul). Or, Maurois optează pentru soluția tripticului, propunîndu-ne trei personaje principale. El realizează astfel o mai mare amplitudine a funcției de identificare (prin multiplicarea ipostazelor, cu neputință de realizat în asemenea măsură în cazul biografiei cu un personaj principal) și totodată o mai acută punere în relație a trei „destine“, meditația asupra raportului destin/istorie fiind unul din marile obiective ale demersului său.

În prefața sa la *Ariel sau viața lui Shelley,* prima biografie scrisă de Maurois, dar în care găsim deja toate

caracteristicile noii specii, Charles du Bos făcea următoarele două observații, ce trebuie înțelese în strictă relație : „Autorul a dorit să facă în această carte mai mult operă de romancier decît operă de istoric sau de critic“. [...] „El nu și-a permis să-i atribuie lui Shelley nici măcar o singură frază, nici măcar un singur gînd care să nu se afle în memoriile prietenilor acestuia, în scrisorile, în poemele sale“. [7] Dacă prima remarcă pare a da prioritate biografiei ca roman, cea de a doua restabilește raportul de simetrie, dînd parcă prioritate romanului ca biografie. Ele se neutralizează astfel reciproc, propunîndu-ne formula unei specii ce se definește tocmai prin caracterul ei hibrid.

Am putea fi tentați și de următoarea soluție, pe deplin coerentă : în loc de a vedea în biografiile lui Maurois manifestarea unei noi specii literare, am putea recunoaște aici o formă radicalizată a romanului realist din secolul al XIX-lea, radicalizată în măsura în care „documentul“ — această obsesie a lui Zola și a întregii direcții naturaliste — apare aici nonmediat și în cantități considerabile, întreaga construcție a operei organizîndu-se prin el. Soluție ce se răstoarnă însă, în virtutea propriei sale logici, într-una opusă : dat fiind importanța pe care o are aici documentul transcris în starea lui brută (chiar dacă el este uneori și retranscris în limbaj romanesc), avem totuși de a face cu specia biografiei, nesemnificativ modificată. Această a doua soluție este de fapt implicată în chiar modul cum sînt denumite de obicei operele la care ne referim precum și Maurois în calitatea de autor al acestui gen de opere : biografie și biograf.

Consensul ce se manifestă prin această terminologie refuză deci acestor opere statutul de romane. În eseul său *Aspecte ale biografiei*, Maurois nu se situează pe o altă poziție, cînd recunoaște „inferioritatea biografului în fața romancierului“ : „Într-o biografie, oamenii nu trăiesc decît în măsura în care alții i-au văzut și le-au însemnat faptele. E de ajuns să lipsească un detaliu, e de ajuns ca un fapt să fi trecut neobservat, ca o trăsătură profundă să-i fi rămas necunoscută subiectului însuși sau martorilor săi, pentru ca omul real să ne scape. Or, noi știm că el există de vreme ce noi existăm. Dar ne lipsesc punctele de vedere. Tocmai în această imposibilitate de a realiza sinteza

[7] *Ibidem.*

dintre viața lăuntrică și viața aparentă constă inferioritatea biografului în fața romancierului." [...] „Iată tot atîtea constatări deloc încurajatoare pentru biograf." [8]

În mod paradoxal, statutul bioigrafiei, astfel înțeleasă face din ea o specie cu legi foarte constrîngătoare în comparație cu acelea, foarte relaxate, ale speciei proteiforme care este romanul. Biograful trebuie să lucreze pe o canava dinainte existentă, ingeniozitatea lui nu se poate exercita decît în cadrul dinainte trasat al mărturiilor scrise de care dispune cu privire la cel pe care și l-a ales ca „personaj principal". Dacă această informație cuprinde goluri, aceste mai mari sau mai mici pete albe trebuie ele însele păstrate ca atare (într-o biografie romanțată ele ar fi umplute cu o „informație" inventată, ce nu și-ar revela prin nimic calitatea de fals, documentul autentic și cel fictiv fiind omogen tratate în planul scriiturii, care nu ar marca în nici un fel diferența). Construcția operei trebuie deci să țină seama de ele, nu prin „umplerea" lor cu date fictive, și nici prin eludarea lor, ci, ca orice tratat de istorie, prin exhibarea lor ca atare. Dar această exigență comportă o virtuozitate analogă cu cea reclamată de o formă fixă, aici forma fixă fiind tocmai cea impusă de constelația mărturiilor existente precum și de faptele reale comunicate de acestea. Fapte reale care, pe de altă parte, arareori, ba chiar niciodată, oricît de pasionante ar fi, nu au coerența, configurația puternic structurată a celor inventate de romancier : „Există în toate viețile pustiuri. Or, trebuie să zugrăvești pustiul pentru ca acela care citește să aibă despre întregul ținut o idee corectă și completă. Balzac nu se temea de pustiuri în romanele sale. Dar niciodată biograful nu va avea șansa de a găsi o existență perfect organizată în jurul unei pasiuni unice, ca aceea a lui moș Goriot sau a domnului de Charlus. Deci *biograful întîmpină dificultăți mult mai mari decît romancierul în compunerea operei*" (s. n.). [9]

Care vor fi, așadar, „eroii" aleși de Maurois, cei a căror viață reală să fi fost astfel configurată încît să semene cît mai mult cu viața fictivă a eroilor de roman așa cum a fost ea modelată de o anume convenție (cea numită „realistă") ? (Cazul este mai mult decît curios : Maurois

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*

„imită" îndeaproape viața, dar numai în acele aspecte ale ei care „imită" cel mai mult literatura.) Iată-i, într-o enumerare aproape completă și în ordinea cronologică a publicării „biografiei" lor : Shelley, Disraeli, Byron, Lyautey, Turgheniev, Voltaire, Eduard al VI-lea al Angliei, Chateaubriand, Chopin, Franklin, Washington, Eisenhower, Alain, Prost, George Sand, Hugo, Robert și Elizabeth Browning, cei trei Dumas. Fie și cea mai sumară privire asupra acestei liste ne arată preferința lui Maurois pentru două categorii de „eroi", artiștii și oamenii politici, primii fiind în mod evident privilegiați numeric (mai ales dacă ținem seama de faptul că biografiile *Franklin, Washington* și *Eisenhower,* scrise pentru copii, sînt în mare măsură cărți de circumstanță, legate de prezența scriitorului în America în timpul celui de-al doilea război mondial). Printre artiști, privilegiați numeric în mod la fel de evident sînt scriitorii, toți aparținînd erei moderne (secolului al XIX-lea și al XX-lea) și cu precădere spațiului francez și englez.

Această cît se poate de simplă observație se deschide către o alta : există în „biografia" inventată de Maurois semnul intermitent a încă două vocații reprimate : cea de critic literar și cea de istoric. Ca și în cazul celei de romancier și de autor de povestiri, ele se vor excercita totuși : paralel cu seria de biografii, ce se întinde pe întreaga-i carieră literară, Maurois va scrie și studii și eseuri de critică literară *(Un eseu despre Dickens, Studii engleze, Studii literare* etc.), precum și cărți de istorie *(Istoria Angliei, Istoria Statelor Unite, Istoria Franței).* Parcurgîndu-le însă, facem curioasa experiență de a-l regăsi și aici, multiplicat în abia ușor modificate ipostaze, tot pe biograf. „Studiile", „eseurile" despre scriitori „clasici", dar și „moderni" sînt doar într-o relativ mică măsură consacrate operei acestora (deși cînd întreprinde o asemenea abordare, Maurois realizează pertinente și rafinate expuneri de argumente) și într-o enorm de mare măsură vieții lor. Pe o cale ocolită și sub un titlu înșelător, revenim la vechea (sau mai bine zis mereu prezenta) obsesie a biografiei. Cît privește tratatul (utilizăm acest termen cu oarecare reticență, în lipsa altuia, mai apropriat, dat fiind caracterul „vulgarizator" — în sensul superior al cuvîntului — al scrierilor lui Maurois) de istorie, el continuă, de asemenea, să fie o biografie abia mascată, conce-

put fiind ca galerie de portrete sau, mai bine spus, ca multitudine de portrete individuale participînd la un mare portret colectiv.

Și astfel, o vastă operă, la prima vedere extrem de eterogenă, dat fiind varietatea de genuri pe care le comportă, ni se revelează ca foarte unitară, controlată de unul și același mecanism al „artei“ biografiei. Căci pentru Maurois, „biografia este o artă ca și romanul“. „Ceea ce nu înseamnă, adaugă scriitorul, că o biografie trebuie să fie un roman. Cred, dimpotrivă, că metodele cele mai severe se impun biografului. Acesta trebuie să citească totul, să verifice totul, să exploreze totul. Și țin de asemenea ca el să-mi ofere dovada a tot ceea ce afirmă ; să-mi indice, cu privire la fiecare trăsătură importantă, sursele pe care le-a consultat ; să-mi dea putința de a controla, rapid și sigur, valoarea științifică a lucrării sale. Multă vreme m-am temut să dau note în josul paginii ; acum am ajuns să le pretind. Cu o singură condiție : le vreau scurte și tipărite într-un fel care să nu stînjenească lectura. Dar după ce toate aceste căutări au fost făcute cu cea mai mare grijă, începe munca artistului. Un munte de fișe nu-i o biografie, după cum nici un munte de ouă nu-i o omletă. Rolul biografului este de *a da viață* unui personaj. El nu poate face asta decît compunîndu-și opera cu aceeași grijă cu care și-o compune romancierul.“ [10]

În susținuta sa reflecție asupra biografiei, care este totdeauna și o reflecție implicită asupra romanului, cele două specii apar ca născîndu-se dintr-un demers analog și ca avînd un scop analog : ca și în romanul realist al secolului al XIX-lea, mai cu seamă așa cum se cristalizează el în concepția lui Zola (și cum continuă să trăiască în „romanul-fluviu“ a unor romancieri din secolul al XX-lea, ca Roger Martin du Gard, Jules Romains etc.), prima etapă a travaliului constă în acumularea minuțioasă de documente (Roger Martin du Gard își transporta cu camionul „munții“ de „fișe științifice“ pe temeiul cărora își scria romanele), a doua de a selecta în această materie uriașă datele semnificative în vederea unui anume „montaj“ al lor. Datoria biografului este „să știe totul, nu să utilizeze totul“. El trebuie să aibă „curajul de a elimina

[10] C. F. textul inedit *L'Art de la biographie*, în Michel Droit, *André Maurois*, Paris, Éditions Universitaires, 1953, p. 137.

și înțelepciunea de a alege", lucru deloc ușor, insistă Maurois. „Orice detaliu ce pare fără importanță, un gest involuntar, o frază dintr-o scrisoare familiară, va lumina dintr-o dată caracterul (eroului biografiei — n.n.), precum o minusculă pată de culoare, adăugată în ultima clipă de către un mare pictor, *dă viață* (s. n.) portretului." [11] Așadar, încă o dată, biografia vizează un scop care este și cel al artei „realiste" : cel de a face să trăiască, de a însufleți „caractere".

Integritatea teritorială a celor două specii (roman și biografie) ar fi deci menținută doar prin marca „fictiv" și, respectiv, „real" a spațiului referențial explorat. Eterogeneitate ce își are însă consecințele ei specifice în ceea ce privește „compoziția" : „Planul general al unei biografii este simplu. El este determinat de cronologie. Să nu săriți niciodată înainte în timp, pentru a reveni apoi la copilărie. Să nu anunțați, încă de la nașterea eroului, evenimentele ce urmează a avea loc. În existența reală, aspectele succesive ale unei ființe umane se dezvăluie treptat, și ecleraje variabile dau relief acelui chip. Mulțumiți-vă cu această construcție *firească* (s.n.), singura adevărată, și nu căutați să impuneți personajului unitatea pe care nu o avea". [12] Și totuși, nici cu această recomandare nu ne aflăm prea departe de regulile de compoziție ale unui roman „realist" (de tip balzacian) : în ambele, roman și biografie, evenimentele se înscriu într-o succesiune lineară, controlată de o cronologie, adică de un timp perceput ca entitate obiectivă și abstractă, și nu de un timp ca durată interioară concret trăită (cum este cel din romanul de tip proustian). Ca și într-un bun roman, ne spune Maurois, eroul trebuie să apară în toată complexitatea sa psihologică, „orice om, chiar și cel mai hotărît, avîndu-și momentele de slăbiciune". E un principiu ce trebuie respectat cu cea mai mare consecvență, nesocotirea lui ducînd la abolirea oricărei „asemănări" și a oricărui „verosimil" (concepte ce funcționează cu prioritate și în cadrul romanului „realist").

Observarea strictă a acestui principiu are drept consecință faptul că „alegerea eroului sau a eroinei" își pierde din importanță, cu o singură condiție : existența unui

[11] *Ibidem*, p. 138.
[12] *Idem*.

număr de documente suficient de mare și de semnificativ cu privire la „destinul" personajului ales de biograf. „În ochii unui portretist care-și cunoaște meseria, orice portret își are interesul său. Fiecare are însă dreptul său să prefere un anume tip." [13] Alegerea va fi făcută deci în funcție nu atît de legi compoziționale (complexitatea psihologică a oricărui „erou" ce poate forma obiectul unei biografii fiind dată ca absolută și firească certitudine), ci de o atracție simpatetică a autorului pentru personaj, atracție ale cărei cauze rămîn deci în mare parte, așa cum am mai arătat, necunoscute autorului însuși : „Am reunit, sub titlul *Destine exemplare,* vreo cincisprezece personaje foarte diferite, dar care toate mă atrag și mă solicită. Ce trăsătură au oare în comun și care-mi place ? N-aș putea să spun cu precizie, și e bine așa. Cititorul demn de ele va simți singur acest lucru." [14] Această relație cu personajul poate fi reluată în termeni identici și în cazul romancierului, ea fiind cu deosebire prezentă în *Climate,* sau în *Cercul familiei,* ale căror personaje prezintă uneori o psihologie cu imprevizibile discontinuități, ce par a rămîne misterioase scriitorului însuși (ca în orice roman „modern").

De aici, o altă consecință : „un biograf, ca și un romancier, nu dovedește nimic dacă ține prea mult să dovedească ceva". Biografiile „cu teză", ca și romanele „cu teză," „plictisesc fără să instruiască". Aceasta înseamnă că „biografia nu instruiește". Dimpotrivă, „nici un alt gen literar nu este atît de bogat în învățăminte morale", dar „morala trebuie să fie aici implicită". „O biografie de seamă este o lecție, nu pentru că biograful e dogmatic, ci pentru că o viață de seamă este totdeauna frumoasă." [15] Esteticul și Eticul se constituie astfel din însuși adevărul relatării biografice, fiindu-și complementare : „Estetica și etica se completează ; ele nu sînt pe același plan. O operă didactică nu este o operă de artă. Or, acțiunea unei opere de artă asupra oamenilor e infinit mai eficace decît cea a unui raționament. O simfonie de Beethoven comportă cea mai nobilă morală ; un roman de Tolstoi te face mai bun."

[13] *Ibidem,* p. 139.
[14] *Ibidem,* p. 140.
[15] *Ibidem,* p. 139.

Biografia rămîne deci pentru Maurois o operă estetică (și numai implicit etică). E un mod al său, oricît de impur, de minor, de a simți fascinația a ceea ce rămîne mereu nespus : a *punctului central*. Iar cititorul se așează împreună cu el la ceea ce devine un ospăț zilnic cu nutritive alimente ce-i *desfată* spiritul, fără a i-l tulbura prea tare vreodată : o formă a literaturii de larg consum, o ipostază domestică, mult confortabilă și măgulitoare pentru cititor, a *punctului central*.

TRATATUL ȘTIINȚIFIC CA „POEM"

„Buffon este primul care, în timpurile moderne, a studiat originea speciilor dintr-un punct de vedere strict științific".
DARWIN

„Buffon este autorul «celui mai frumos poem ce va fi fost compus în Franța»."
FAGUET

Dacă epoca noastră și-ar aminti de Buffon, ar putea vedea în el un „monstru sacru", un fel de miraculoasă mașină cu formă umană, un fel de robot încă neinventat, ce fabrică la nesfîrșit un Text prin care intră în posesia Lumii. Precum o plasă uriașă, niciodată terminată, Textul aceasta cuprinde întruna, cotropind noi și noi părți de Natură, straturi geologice străvechi, munți și ape. Socrate și întreg sistemul planetar, viețuitoarele de pe Pămînt, de la cele mai mici pînă la cele mai mari, peste toate, în deplină glorie, stăpînind Ființa Rațională numită Om. Un accident blochează însă dintr-o dată mașina aceasta fabricatoare, emițătoare de Text, oprind totodată Textul în expansiunea lui programată ca infinită, infinită ca și Natura însăși, ca și cunoașterea la care ea cheamă mereu.

Metafora pe care o propun aici mi se pare a avea o funcție euristică, în sensul că ea ne învață ceva important despre conceptul Buffon, luminează mai bine o anume dimensiune ce-i uimise pînă la stupefacție și pe contemporani : cvasiautomatismul neîntrerupt, susținut zilnic timp de cincizeci de ani, cu care Buffon impune lumii din afară propria-i ordine lăuntrică, altfel spus,

cu care progresează către un *punct central*, organizator, ducîndu-și o dată cu el în aceeași direcție secolul, de la o cunoaștere (percepută ca necunoaștere), la o altă cunoaștere. Întrebat de un biograf cum a izbutit să realizeze o operă atît de vastă și de importantă, el răspunde : stînd zilnic la masa de lucru timp de cincizeci de ani. Și maispune, definind „geniul", ce are încă, aici, sensurile pe care i le dă secolul al XVIII-lea, dar cu un orgoliu (admirat sau batjocorit de contemporani) ce deschide conceptul către cele pe care i le va da secolul romantic : „este o mai mare aptitudine de a avea răbdare".

Un „accident", spuneam, blochează pentru totdeauna „mașina" Buffon. Acest „accident" este moartea, o moarte foarte umană, înscrisă în condiția însăși a făpturii de carne și sînge, revelînd statutul uman al „automatismului", (re)sursele sale, modul de desfășurare, rezultatele la care duce. Ajunși pe acest prag, trebuie să renunțăm la metafora noastră, să o aruncăm cît mai departe de noi. Luarea în posesie a Lumii prin Textul „fabricat" devine, în această lumină, dezvăluire, inventare a lumii, de către un „subiect" conștient de actul său și care luptă clipă de clipă cu propria-i voință de a se întoarce iarăși și iarăși, „timp de cincizeci de ani", din zorii zilei și pînă noaptea, la masa de lucru. Și deși metafora robotului ar putea să pară pe măsura secolului nostru, am spune mai curînd că tot epoca noastră este mai pregătită să vadă — mai pregătită decît cea a Luminilor și decît secolul al XIX-lea, care au perceput, pentru motive diferite, mai curînd latura senină, de nimic tulburată, cîtuși de puțin dramatică a acestei conștiințe creatoare — lupta scriitorului și savantului cu opera, asumată ca destin.

Conceptul Buffon este un nod de paradoxuri. Acesta este doar unul dintre ele. Dacă acceptăm ideea creatorului care încearcă să se „mîntuiască" prin operă, să dea, adică, un sens vieții sale prin ea (și orice om care „creează" ceva, care făptuiește ceva tinde către aceeași „izbăvire"), trebuie să o admitem și pe aceea că în fiecare creator există dorința de a-și vedea „încheiată" opera. Buffon își proiectează opera ca limitată (omul de știință este chiar obligat să procedeze astfel, prin însuși statutul tipului său de creație), mizînd implicit pe o șansă de a-și duce opera „la bun sfîrșit". Istoria naturală este anunțată în

Journal des Savants (1748) ca trebuind să cuprindă 15 volume in-4° ; 9 consacrate regnului animal, următoarele 3, regnului vegetal, ultimele 3, regnului mineral. Dar această limitare formală (număr de volume, decupate pe materii, un singur titlu general etc.) este o ne-limitare prin natura și concepția întreprinderii. Numai această ne-limitate, formalizată ca limitare, poate garanta „mîntuirea" prin operă, fiindcă numai ea chezășuiește statutul de operă. Opera este acel ceva ce nu se sfîrșește decît o dată cu moartea creatorului, este dorința continuă suscitată de însăși alcătuirea ei, și, chiar cînd pare a fi renunțat la operă, creatorul aspiră la ea, la punctul central care este ea. Prin acea legendară „răbdare" de mecanism, Buffon sparge limitele formale pe care și le-a propus : între 1749 și 1789 (deci un an după moartea sa) apar 36 de volume in-4° (în loc de 15, cîte fuseseră proiectate), dar opera nu e totuși terminată în raport cu proiectul inițial, o serie de domenii aici înscrise rămînînd neabordate. Și totuși, în alt plan, care devine și rămîne pentru totdeauna cel mai semnificativ, ea e încheiată : prin moartea autorului. Acesta ar fi paradoxul : e încheiată (și totodată oferită, ca sumă acum fixă de virtualități, mereu altor lecturi), dusă la „bun sfîrșit", ca semn al unei existențe ce și-a căpătat prin ea un sens, tocmai pentru că purta înscrisă în ea o ne-limitare.

Dar am alunecat astfel — în mod foarte explicit, vorbind aici despre lectură în sensul în care aceasta se definește ca aplicată creației artistice — către o interpretare a operei lui Buffon ca discurs literar : acesta este un alt paradox, indisociabil de primul, opera artistică fiind prin excelență opera ce poartă înscrisă în sine propria-i ne-limitare. Alunecare prevăzută încă de la începutul acestor pagini, a căror presupoziție ar fi următoarea : statutul ambiguu, aparadoxal, al operei lui Buffon ca operă științifică și totodată artistică. Sub acest raport este probabil un caz limită și, ca urmare, paradigmatic. Nu ne referim la o bifurcare a activității de creație în activitate artistică și nonartistică (Leonardo da Vinci pictînd, scriind sonete și făcînd în același timp tot felul de invenții științifice), ci la o operă programată de autorul însuși ca științifică/artistică și receptată, de instanțe de lectură variate, fie ca numai științifică sau numai artistică, fie ca preponderent artistică sau preponderent științifică, fie ca,

în egală măsură, științifică și artistică. Am deschis o perspectivă, în cele arătate mai sus, asupra intenționalității artistice și asupra realizării ei în actul lecturii, prin mijlocirea conceptelor de „ne-limitare“ a operei în curs de a se face și de „răbdare“ (acesta din urmă este în cel mai înalt grad definitoriu, după Blanchot, care citează texte de autori ce-l folosesc — Gauguin, Kafka etc. — pentru a descrie relația lor cu opera pe cale de a se face). Dar asemenea perspectivă nu se poate susține atîta vreme cît observațiile ce au suscitat aceste concepte nu pot fi puse în relație cu altele, contextualizare prin care își vor putea revela mai convingător o specificitate artistică și în afara căreia ele rămîn lipsite de pertinență (căci și o operă numai științifică cere o enormă răbdare și, ca proiect vast și ambițios, poate fi interpretată sub specia ne-limitării..

Deci trebuie să căutăm noi argumente, pe de o parte în plan poietic, cel al operei pe cale de a se face, pe de altă parte în plan estetic, cel al receptării, argumente înscrise, în parte măcar, și în textul-operă însuși, deci într-un plan poetic.

Un argument ar fi acela prin care revenim asupra „ne-limitării“ operei, percepută ca atare de autorul însuși, dar acordîndu-i un statut mai specific, o poziție mai puternică. Or, iată un alt semn că Buffon trăiește ca pe o traumă (ca orice artist) sentimentul acestei ne-limitări : tinzînd cu disperare către limită, altfel spus către perfecțiune (care aici, capătă și o valență cantitativă : toate cîmpurile de cercetare trasate în proiect trebuie acoperite, pentru ca obiectul realizat să fie compus, bine organizat, aceste părți întreținînd între ele, fie și numai la nivel semantic, o relație ce nu trebuie dezechilibrată). Buffon își multiplică mîinile, mîinile cu care scrie. În sensul cel mai propriu al termenului : are cîțiva angajați (nici nu am spune „colaboratori“), dintre care cei mai cunoscuți sînt Guéneau de Montbeillard și abatele Bexon. Textul acestora este însă verificat cu cea mai mare minuție de Buffon, într-un sens re-scris, atunci cînd el nu este de la bun început o re-scriere, angajații trebuind să aibă, în afară de competența științifică, o calitate : cea de buni pastișori ai stilului lui Buffon. Manuscrisele care s-au păstrat arată că intervențiile lui Buffon — atunci cînd pastișa nu e perfectă, deci cînd „intervenția“ nu a avut deja loc printr-o anumită condiționare a mîinii angajate, care se vrea a fi

o copie a mîinii lui Buffon, o altă mînă care este totodată mîna lui — au loc cu precădere la un nivel ce vizează nu caracterul denotativ al textului științific, ci caracterul conotativ al textului artistic. Iată un exemplu de corectură :

Textul abatelui Bexon (articolul despre pasărea colibri, în *Istoria păsărilor)* :

„On a vu le père el la mère, rendus audacieux par l'amour, venir jusque dans les mains du raivisseur nourrir leur progéniture".

Același text, corectat de Buffon :

„On a vu le père et la mère, par audace de tendresse, venir jusqu'aux mains du ravisseur, porter de la nourriture à leurs petits". [1]

Și iată un alt exemplu, poate încă mai concludent, unde termenul lui Buffon, pe care-l receptăm ca avînd conotații romantice, înlocuiește un termen uzat, fără relief în context :

Textul abatelui Bexon (articolul despre pasărea fregată) :

„Elle este souvent l'unique objet qui s'offre entre le ciel et l'océan aux regards attentifs des voyageurs".

Textul corectat de Buffon :

„Elle est souvent l'unique objet qui s'offre entre le ciel et la terre aux regards ennuyés des voyageurs". [2]

Relația lui Buffon cu aceste „mîini" care scriu pentru sine este de o inocență ce arată că pentru el sînt doar niște instrumente scripturale, niște condeie mecanice prin care grăbește ritmul și întinderea unei activități care rămîne numai a sa. El le înlătură cînd nu răspund așteptărilor sale, cînd nu sînt îndeajuns „mîna sa". Renunță la Bexon, preferatul său fiind Guéneau de Montbeillard, care își apropiase atît de bine maniera maestrului, încît foarte multe pagini scrise de acesta au intrat ca atare în istoria naturală. „Colaborarea" este dezvăluită publicului, dar cu mare întîrziere, și ca un fapt oarecare, cu totul nesemnificativ : „L-am rugat pe unul dintre cei mai buni prieteni ai mei, domnul Guéneau de Montbeillard, pe care-l socotesc ca fiind omul al cărui mod de a vedea, de a judeca

[1] Buffon, *Morceaux choisis*, Paris, Librairie Hachette, f.a., p. 260.

[2] *Ibidem*, p. 246.

și de a scrie seamănă cel mult cu al meu, să compună cea mai mare parte din *Istoria păsărilor*. I-am încredințat toate însemnările mele : nomenclatură, extrase, observații, corespondență... A folosit repede și bine toate aceste materiale informe, justificînd mărturia pe care o aduc în sprijinul talentelor sale ; căci, vrînd să vadă părerea publicului fără să se facă cunoscut de el, a tipărit sub numele meu toate capitolele pe care le-a compus, începînd cu struțul și terminînd cu potîrnichea, fără ca publicul să fi părut a-și da seama că e vorba de o altă mînă, iar printre bucățile scrise de el există unele, ca, de exemplu, descrierea păunului, care au fost foarte apreciate atît de public, cît și de judecătorii cei mai severi“ [3].

Problema facturii, a compoziției, a semnificantului, am spune noi astăzi, prevalează în mod hotărîtor, așadar, asupra referentului, oferit ca grămadă de „materiale informe“ ce trebuie să capete o formă prin scriitură. E limpede că o atare preocupare nu este cea specifică savantului : acesta nu are altă pretenție decît să comunice cititorului un mesaj univoc, la nivel denotativ, pus, el însuși, în formă, dar nu în sensul pe care-l vizează Buffon, ce urmărește nu numai claritatea mesajului, ci și expresivitatea lui. Principala componentă „a mîinii care scrie“ (cf. Blanchot) pentru el, în locul lui, nu trebuie să fie științifică, cum s-ar putea crede la primă vedere — în acest plan lucrurile sînt rezolvate de Buffon, care oferă tot materialul necesar, — ci artistică. Este competența pe care trebuiau s-o aibă ucenicii în atelierele de pictură ale unor mari maeștri, din care ieșeau pînze semnate de aceștia, dar executate, în maniera maestrului, de ucenici.

Pentru contemporanii lui Buffon, după cum vom vedea, caracterul artistic al textului lui Buffon e de domeniul evidenței, nu cere nici o argumentare, această trăsătură aducîndu-i atît admiratori cît și mulți detractori, o ambivalență de tipul acesteia avînd adeseori drept rezultat respingerea de către cele două tabere. Noi trebuie însă să continuăm a căuta argumente, nu numai pentru că epoca noastră l-a uitat pe Buffon ca savant (ceea ce într-o oarecare măsură ar fi justificat, textul său fiind venerabil și interesant doar în măsura în care este racordat la o istorie a științelor naturale, el întemeindu-le de fapt ca

[3] *Ibidem*, p. 260.

disciplină cu statut de știință modernă), dar mai ales pentru că ea l-a uitat ca scriitor.

O mărturie, care circulă ca o legendă, cea a lui Hérault de Séchelles, spune că Buffon și-a scris și rescris cu mîna proprie (această precizare este adeseori făcută cînd e vorba de opera sa, deși pentru noi ea nu e foarte semnificativă, celelalte mîini fiind, în perspectiva pe care am încercat s-o deschidem aici, tot ale sale), de optsprezece ori, textul considerat a fi capodopera lui, *Epocile pămîntului*. Or, nici un savant nu-și rescrie de optsprezece ori textul, căci nu ar avea de ce o face, claritatea (caracterul denotativ, univoc al) mesajului putînd fi obținută cu un efort mult mai mic. Această capodoperă apare într-unul din *Suplimentele* care la un moment dat încep să dubleze textele deja apărute : operație ce poate fi văzută și în registru științific (chiar în cazul *Epocilor pămîntului* : concepția lui Buffon în legătură cu fenomenele geologice originare apare aici modificată în raport cu primul volum : în acesta rolul primordial era jucat de apă, în *Epoci*, de foc), dar care poate ține și de acea marcă artistică a ne-limitării textului, rămas, pentru autorul său, un text mereu neîncheiat. E o operație de natura celei care-l face pe Flaubert, în mod mult mai specific, sub imperiul unei conștiințe artistice moderne, adică sui-reflexive, să-și re-scrie întruna opera, chiar și atunci cînd, tipărită deja, este reeditată. E o analogie care poate să șocheze. Dar există în ea un adevăr, oricît de palid, oricît de fragil. Poeticile celor doi sînt foarte diferite. Buffon scrie în conformitate cu o retorică de tip clasic, cartezian, în timp ce la Flaubert primează o poetică a productivității textuale. Dar amîndoi sînt artiști (scriitori), și, la un nivel foarte profund, una și aceeași lege — cea datorită căreia textele literare aparținînd celor mai variate tipologii sînt totuși texte literare — controlează acțiunea lor și produsul ei. Iată de ce să nu ne mirăm dacă vom întîlni în *Corespondența* lui Flaubert următoarea intuiție extraordinară cu privire la Buffon (Flaubert se referă, fără îndoială, în primul rînd la faimosul *Discurs despre stil*, ținut de Buffon cu prilejul primirii sale în Academia franceză, subiect pe care numai un scriitor și-l putea alege) : „J'ai été émerveillé de trouver dans les préceptes de style du sieur Buffon nos pures et simples théories de l'art..."

Pentru Buffon, implicită rămîne marea regulă a re-

toricii clasice, formulată emblematic de Boileanu: „Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement/Et les mots pour le dire viennent aisément" („Ceea ce concepem bine enunțăm limpede/Și cuvintele prin care să spunem gîndul ne vin ușor"). Implicită rămîne, de asemenea, o teorie a figurilor de stil cu funcție ornamentală. În corecturile sale pe text se vede ușor că partea cea mai importantă a travaliului său se înverșunează în aceste două direcții: claritatea, proprietatea expresiei și cea mai expresivă figură ornantă. Pentru Flaubert figurile nu mai sînt figuri de cuvinte", ele se alcătuiesc la un alt nivel, care transcende nivelul cuvîntului și al frazei, la un nivel transfrastic ce este nivelul textului (al discursului) însuși. Arta lui Buffon controlată de conceptul de mimesis (de reprezentare, de exprimare a unei idei preexistente procesului însuși de facere a operei: „Același bun gust îl va face (pe scriitor) să evite orice expresie obscură, orice sentință nepotrivită, în cazul unor subiecte pe care, pentru a le prezenta bine, e de ajuns a le zugrăvi. Subiectul aici nu este decît un obiect căruia trebuie a-i trasa imaginea printr-un desen fidel, în culori potrivite" — Buffon, *Despre arta de a scrie*; s.n.), este și o artă a persuasiunii (alt concept central al retoricii clasice, o artă oratorică. Nimic din toate acestea (sau, mai bine zis, foarte puțin din toate acestea, un puțin deloc semnificativ) la Flaubert, maestru al „spațiului alb", al „tăcerii" vorbitoare (procedee opuse celor ale elocinței, persuasiunii retorice), maestru al „figurii" ce se constituie la nivel de ansamblu textual (discursiv) și nu la nivel de cuvînt sau de frază. Și totuși... : „Am fost uimit aflînd în preceptele despre stil ale domnului Buffon teoriile noastre despre artă, pur și simplu..." Flaubert recunoaște în Buffon un confrate întru scris.

Secolul său l-a adorat pe Buffon, a așteptat cu sufletul la gură fiecare nouă apariție din *Istoria naturală* (operă citită nu numai de specialiștii acelei vremi, ci și de un public de diletanți sau de persoane ce voiau doar a se instrui și care, mai ales, iubeau literatura, și felul cum scria domnul Buffon). Secolul său l-a și contestat sau chiar batjocorit, iar adversarii săi au făcut parte din taberele cele mai diverse. Voltaire, care îi ridiculizează teoriile despre fosile, atît de importante pentru o explicație nonreligioasă a originii pămîntului (Buffon fiind primul care încearcă o astfel de explicație, bizuindu-se pe fapte de

istorie naturală verificabile, pe temeiul cărora își construiește ipotezele), dar și partida devoților, scandalizată de impietatea teoriilor sale : „... Cine ar crede că admirabilul talent al acestui Pliniu francez a putut zămisli o atît de ciudată închipuire, că acest minunat penel, care a știut să însuflețească și să dea viață într-un mod atît de încîntător tuturor părților Naturii, va fi într-atîta de orbit încît să zugrăvească un plan al creațiunii atît de potrivit religiei și de ridicol [...] ! Am fost întrebați cum s-a putut întîmpla că, în timp ce clerul și magistratura dădeau dovadă de zelul cel mai înverșunat împotriva cărților celor mai primejdioase și mai anti-creștine, cartea domnului de Buffon a scăpat întruna de cenzură (de fapt, Sorbona condamnase primul volum din *Istoria naturală* — n.n.), deși cuprinde idei în măsură să ducă la o atitudine potrivnică religiei și chiar la materialismul cel mai grosolan [...] Căci e limpede că ideile domnului de Buffon despre materie, apariția ființelor pe pămînt, despre miracolele creației, reduse la ciocnirea întîmplătoare a unei comete, despre vechimea lumii, împinsă dincolo de limitele despre care ne vorbesc Revelația divină, Istoria și fizica cea de bun simț, și apropiată de eternitatea închipuită de Aristotel etc., etc. — sînt erori mai grave, mai apropiate de ateism (s.n.) decît toate ideile paradoxale din *Émile*, carte ce a fost condamnată fără nici o cruțare"[4] Răspunsul la întrebarea pe care și-o pune autorul acestei diatribe ar fi : conformismul aparent al lui Buffon, strategia pe care acesta o aplică, respectînd, în aparență, în partea ei cea mai imediat sesizabilă, religia, minînd-o însă în profunzime prin ipotezele și concluziile cercetării sale, fidelă unei gîndiri științifice, profane.

Strategia aceasta îi este lui Buffon facilitată de faptul că, asemenea celor mai mulți dintre filosofii secolului Luminilor — asemenea lui Voltaire și Rousseau, în primul rînd, — el se situează pe poziții deiste, deismul recunoscînd existența lui Dumnezeu drept cauză primară, dar respingînd religia revelată și dogma bisericească și admițînd că universul este supus acțiunii legilor naturii. E o poziție nonconformistă condamnată cu asprime de biserică,

[4] Abatele Feller, *Journal historique et littéraire* (1 ian.1779), *apud* Buffon, *Pages choisies*, ediție îngrijită de Adrien Cart, Paris, Librairie Larousse, 1934, p. 102.

deoarece ea deschide o breșă profundă în modul de a crede canonic, favorizînd afirmarea ateismului. Am putea spune chiar că Buffon, prin abordarea științifică și profană a istoriei naturale, trece dincolo de deism, către un materialism ce poate fundamenta ateismul (cf. *supra,* textul citat din abatele Feller, care consideră că ideile lui Buffon sînt „mai aipropiate de ateism" decît cele ale lui Rousseau, a cărui carte *Émile* „fusese condamnată fără nici o cruțare" de Sorbona).

Este totuși curios că această strategie, constînd dintr-un conformism simulat care nu poate înșela un spirit atent la semnificațiile profunde ale textului lui Buffon, i-a înșelat pe unii critici, care au văzut în Buffon mai curînd linia modernă a gîndirii secolului Luminilor. Mărturia abatelui Feller, acest contemporan care surprinde pe viu, ca participant, de pe pozițiile bisericii, la marea, confruntare ideologică, este, indiscutabil, mult mai convingătoare decît a lor, și aruncă o lumină mult mai semnificativă asupra operei lui Buffon și a ascunselor ei strategii.

Aceste ascunse strategii sînt, încă o dată, cele ale literaturii, înțeleasă ca artă a persuasiunii, care arată atît cît vrea și ascunde atît cît vrea, fluturînd pe sub ochii cititorului „frumoase" imagini și simboluri. Ambivalența discurs științific/discurs literar se vădește încă o dată o sursă de inextricabile paradoxuri, de *malentendu* ce nu poate fi depășit decît atunci cînd ambivalența este asumată de cititor. Buffon este un om al secolului său, ideolog, filosof, om de știință, dar și scriitor : despre Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot se poate spune același lucru. Buffon e mai dificil de interpretat, deoarece el este toate acestea la un loc,în una și aceeași carte (spre deosebire de autorii citați, care își specializează oarecum, punîndu-le sub titluri lipsite de echivoc, seriile discursive). E greu să accepți, însă din capul locului, că sub un titlu ca *Istoria naturală* poți găsi pagini întregi de filosofie, de ideologie, și de poezie.

Echivocul (întemeiat iarăși pe un paradox) persistă nu numai în ceea ce privește ideologul și filosoful Buffon (respins de un D'Alembert, de exemplu, deși nimeni nu a scris pagini mai radicale întru afirmarea ideii de progres uman, întru apologia omului ca stăpîn al Universului, și ca strălucit centru al lui, ca ființă rațională și

activă care modifică Natura, impunîndu-i legi umane), dar și în ceea ce privește omul de știință Buffon. Principala oscilație este următoarea : ipotezele lui sînt considerate a fi, de către contemporani, mult prea hazardate ; coerența lor este matematic acceptabilă, dar ele nu pornesc de la fapte suficient de numeroase sau îndeajuns de verificate. S-a spus mult că Buffon nu observa faptele, construindu-și ipotezele ca un matematician, printr-un demers pur abstract, fără relație cu concretul faptelor pozitive. S-a spus însă și că Buffon era un mare observator, și că în faimosul său domeniu, ca și în Jardin du Roi (cele două „Grădini" în care, după expresia lui Faguet, și-a trăit întreaga viață, fiind totodată, adăugăm noi, atît de „în mijlocul lucrurilor" secolului său), își petrecea ore și ore privind și notînd fenomene ce interesau direct cercetările sale, acumulînd observații ce-i veneau prin „corespondenții" săi din toată lumea etc. Aceste două afirmații, la primă vedere contradictorii, și care țin de două paradigme diferite, una bazată pe deducție, cealaltă pe inducție [5], au fost puse de acord, într-o reflexie modernă asupra secolului Luminilor, prin marcarea unei diferențe între noul „spirit sistematic", opus „spiritului de sistem" metafizic (Newton opus lui Descartes și Leibnitz).

Acest „spirit sistematic" se vădește la Buffon poate mai bine ca oriunde tot în capodopera sa *Epocile naturii*. După cum arată Ernest Cassirer, Buffon „trece sub tăcere" povestirea biblică despre facerea lumii. El nu o atacă frontal, nu o infirmă cu argumente, se ferește să stîrnească mînia Sorbonei. Dar, „trecînd sub tăcere povestirea biblică, el spunea prin chiar aceasta mai mult decît ar fi spus prin cea mai înverșunată polemică. Pentru prima oară era schițată o istorie fizică a lumii ce rămînea în afara oricărei dogmatici religioase și nu voia să se sprijine decît pe fapte observabile și pe principiile fizicii teoretice. Era astfel făcută o breșă ireparabilă în sistemul tradițional..." [6]

[5] Cf. cu privire la această opoziție și la transgresarea ei în cadrul filosofiei luminilor, Ernest Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1932, traduit de l'allemand et présenté par Pierre Quillet.

[6] *Ibidem*, p. 79. Cf. și : „Datorită lui Buffon, metoda științelor naturii nu mai are drept singură lege matematica ; ea își

Este interesat să remarcăm — și să încercăm a înțelege mecanismul ce stă la baza acestei receptări — frecvența cu care, încă de pe cînd Buffon era în viață, se aplică operei sale termeni ca „stil sublim", „minunat poem" etc., etc. Uneori un fel de opoziție apare ca implicită între caracterul discutabil al rezultatelor științifice și meritele literare ale lucrării. Cînd vine din partea unor savanți, e probabil o formă subtilă de a o contesta în plan științific : „Autorul prezintă aici, într-un stil cu adevărat sublim și cu un talent care te subjugă, o ultimă teorie asupra pămîntului, destul de diferită de cea pe care o prezentase în primele volume, cu toate că, la început, pare că nu vrea decît să o argumenteze și să o dezvolte pe aceasta" (Cuvier despre *Epocile Naturii)*. Sau : „În sfîrșit, avem lucrarea domnului de Buffon, ce ne fusese anunțată de atîta vreme, *Epocile Naturii*. Dintre toate lucrările sale este aceea la care spune că a meditat cel mai mult, cea la care a lucrat cu o plăcere cu totul deosebită, cea pe care el însuși o consideră ca fiind ultimul rezultat și cea mai prețioasă lucrare dintre toate studiile și cercetările sale. Dacă sistemul stabilit în această lucrare nu va părea tuturor cititorilor la fel de întemeiat, cel puțin vom recunoaște că este unul dintre cele mai minunate poeme din cîte va fi îndrăznit filiosofia să imagineze" (Grimm)[7]. Pentru Vilemain, Flourens, pentru Sainte-Beuve, pentru secolul al XIX-lea în general, Buffon devine tot mai mult un concept definit în primul rînd prin excelența stilului. „Le style c'est l'homme même" capătă o circulație tot mai mare, devine unul din locurile comune cele mai uzate ale gîndirii critice tradiționale[8]. Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul

află un al doilea focar, dacă putem spune astfel, în forma fundamentală a cunoașterii istorice. [...] Pe acest procedeu se întemeiază puterea unei științe naturale pur descriptive, care trebuie să înlăture tot mai mult din biologie metoda precedentă, împrumutată logicii scolastice, a definiției prin genus proximum și differentia specifica. [...] Se pregătește o trecere la o viziune a naturii care, în loc să deducă devenirea din ființă, deduce ființa din devenire și o explică prin ea" *(Ibidem,* p. 106—107 ; ș.a.)

[7] *Apud Oeuvres philosophiques de Buffon,* texte établi et présenté par Jean Piveteau, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

[8] Interesante observații cu privire la celebra frază a lui

secolului al XX-lea impun ideea unui Buffon precursor al romantismului (oarecum în felul în care este receptat și Rousseau), și, în mod mai specific, al lui Chateaubriand. Autorul *Istoriei naturale* nu mai este așadar numai cel mai mare poet al secolului al XVIII-lea [9], ci autorul care a „conferit sentimentului naturii cea mai mare profunzime", prin el „descrierea naturii, care nu era decît o temă pitorească", „devenind o temă lirică" [10].

Scriitorul sau savantul? Pe care din ei l-a reținut posteritatea? Iată o întrebare la care e foarte greu de răspuns. S-ar părea că *în acest moment* efigia binară om de știință/artist a pălit, dacă nu cumva este chiar sfărîmată. Se va mai reface ea oare în alte viitoare momente ale receptării operei extraordinarului *sieur* de Buffon, cel care și-a uluit secolul?

Ce chipuri, ce luciri va mai isca acest mereu neobosit *meneur du jeu*, imprevizibilul *punct central*?

Buffon pot fi aflate în Paul Zarifopol, *Despre stil*, București, Editura Adevărul, f.a.

[9] Émile Faguet, *Dix-huitième siècle. Études littéraires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, Ancienne librairie Lecène, Oudin et Cie, 1890, p. 458.

[10] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1924, p. 753.

PUNCTUL CENTRAL ESTE INVENȚIA POETICĂ

Metafora vie este încă de pe acum o operă *clasică* : prin valoarea punctului ei de vedere, care o impune ca instanță de referință în domeniul studiilor asupra metaforei ; prin caracterul ei de *manual* despre metaforă. O posibilă paradigmă a cărții ar fi tocmai relația integratoare dintre euristică și didactică. Dar nu-i aceasta oare una dintre posibilele paradigme ale oricărui „studiu" sau „eseu" critic ? De ce, atunci, ne apare ea cu o evidență mai autoritară în *Metafora vie ?* Un răspuns ar fi următorul : spre deosebire de alte texte asemănătoare, cel al lui Ricoeur arată aproape cu ostentație ceea ce marea majoritate a celorlalte ascund : pe de o parte, sursele sale, nu numai că nu eludate, dar chiar descrise cu de-amănuntul, demers în urma căruia, prin aproximări și situări multiple, o serie de elemente sînt reținute (în vederea propriei construcții), iar altele sînt abandonate ; pe de altă parte, finalitatea sa didactică, textul fiind încă de la primele cuvinte declarat ca operă profesorală, născută dintr-un seminar ținut la Universitatea din Toronto în 1971.

Am spune că *Metafora vie* oculteză, parcă voit, partea sa de invenție, învăluind-o (ocrotind-o ?) în faldurii unui discurs care explicitează metodic ceea ce în alte cărți rămîne în zona presupoziției și a implicitului. Profesorul, cu un gest strategic, își duce de mînă învățăcelul pe cărări vechi și bătătorite, dar numai pentru a-l sili, din aproape în aproape, să le părăsească pentru o alta, neinventată încă și pe care o găsesc împreună, deschidere către o nouă cunoaștere, ce se întemeiază, negîndu-le totodată, pe toate cunoașterile anterioare.

Grijuliu și atent cu cei ce se lasă inițiați de el, discursul lui Ricoeur își sfidează exegeții mai mult sau

mai puțin grăbiți, adică pe acei cititori care, în marea lor nerăbdare de a ajunge la partea de originalitate, o nesocotesc, ba poate chiar o și disprețuiesc pe cea de „erudiție". El se pierde astfel întruna în meandrele unei *istorii* a conceptului de metafore, de care are nevoie pentru a se afla, pentru a se construi pe sine, inserîndu-se în această istorie. Cititorul trebuie să participe la acest periplu, rămînînd, rînd pe rînd, prizonierul altor discursuri despre metaforă, din a căror îmbrățișare uneori cu greu se poate desprinde, pentru a se regăsi pe firul drumului către „metafora vie".

Este evident că discursul lui Ricoeur nu se vrea spectaculos în sensul obișnuit al acestui cuvînt (puternic conotat de ideea de surpriză, de schimbare neașteptată, rapidă). El nu vrea cu nici un chip să-și ia *pe nepregătite* cititorul : dimpotrivă, el îl pregătește pe îndelete, *introducîndu-l* în propria-i spunere prin recurs la toate celelalte spuneri despre metaforă, în labirintul cărora zăbovește îndelung, dînd uneori impresia că va rămîne pentru totdeauna acolo, că nu va mai găsi calea către propria-i ieșire.

În cele din urmă, el oferă totuși un mare spectacol : cel al propriei faceri, ca edificiu solid și enorm, edificiu cu desăvîrșire *nou,* ridicat sub ochii noștri, bucată cu bucată, din cele mai heteroclite materiale, divulgate pe parcursul operației ca aparținînd *altor* discursuri, și asumate ca atare.

Autodesemnîndu-se deci insistent și ca o propedeutică, *Metafora vie* iese, prin discrete și repetate glisări, din spațiul învățării pregătitoare către spațiul euristic al diferenței, și viceversa. Și iarăși ne întrebăm, aceasta fiind prima și marea temă de reflecție pe care ne-a propus-o, în planul facerii și al alcătuirii sale, cartea lui Ricoeur : oare nu aceasta este modalitatea întru ființare a oricărui discurs de critică și teorie a literaturii (și a limbajului) — chiar și a celor ce *au șters* urmele traseului străbătut (Ricoeur le menține, etalîndu-le chiar, cu obstinație exemplară), cel ce îl duce către intimitatea sa cea mai adîncă, *punct central* niciodată atins, dar mereu vizat, condiție a coerenței și a adecvării sale (față de sine însuși, față de constructorul său) ?

O anume idee naivă despre originalitate, existentă în concepția unor critici și (mai rar) teoreticieni lite-

rari, denunță, uneori vehement, alteori doar cu abia ascunsă ironie, prezența acestor repere sau, mai corect spus, a acestor materiale de construcție, reținute, sau, dimpotrivă, înlăturate, ce se vor îmbina într-un *nou* ansamblu, adică într-o operă pe deplin originală. Omniprezentă în literatură, intertextualitatea operează în toate domeniile realului și, neîndoielnic așadar, și în critica și teoria literară. Orice ipoteză, orice interpretare critică, orice teorie elaborată înseamnă și o situare implicită (pe care unii critici și teoreticieni, printre care și Ricoeur, țin în mod anume să o facă explicită) într-un hățiș de texte, într-un context de ipoteze, interpretări și teorii critice. „Spontaneitatea" totală, demersul ce pornește de la o *tabula rasa* ca o garanție a originalității sînt vechi iluzii ce și-au dovedit de mult nonpertinența chiar și în domeniul creației artistice. În critica și teoria literară — mai este nevoie să o spunem ? — ele nu pot purta decît un nume : ignoranță (sau, în cel mai bun caz, automistificare).

Voința de explicitare, cu corolarul ei, tendința către demersul exhaustiv, se manifestă la Ricoeur nu numai în plan diacronic (cel, deci, al istoriei conceptului de metaforă, unde se desfășoară din plin și demonstrația de erudiție), ci și în plan sincronic. Descrierea teoriilor despre metaforă, văzute în succesiunea lor, este dublată de o descriere a structurii metaforice, abordată în modurile ei de a fi multiple. Unitar în ansamblul lui, demersul articulează totodată un număr de părți ce sînt, fiecare, unitare și în sine, corespunzînd fiecare unui anume loc situat la încrucișarea axelor diacronic și sincronic, adică unui anume punct de vedere asupra metaforei. În chiar virtutea acestui fel de a proceda, sînt străbătute, în ordinea în care le enumerăm, teoriile retoricii clasice, semioticii, semanticii, hermeneuticii.

Această traversare este, în concepția lui Ricoeur, o progresiste : dacă retorica clasică este punctul de plecare, hermeneutica este cel de sosire, „disciplina" ce-i va pune la îndemînă autorului instrumentele și metoda înnoitoare prin excelență, în măsură a-l duce către conceptul de „metaforă vie".

Fiecare din disciplinele arătate leagă metafora de o anumită entitate lingvistică : cuvîntul, fraza, discursul. „Metafora vie" este metafora în ordinea discursului, me-

tafora ca figură discursivizată. Între acest punct de sosire și punctul de plecare (inserat în retorica clasică, după care metafora, ca figura ce ține de cuvînt, luat ca unitate separată, își află explicația într-o teorie a substituției, ea constînd într-o deplasare și într-o extindere a sensului cuvintelor în funcție de o relație de similitudine), distanța este enormă. Am putea aproape să afirmăm că denumim cu același termen două lucruri total diferite, dacă nu am acorda importanța cuvenită unor observații — prezente încă în textele aristotelice și puse sistematic în lumină de Ricoeur ori de cîte ori le află în diferiți autori — asupra funcției euristice a metaforei, ocupînd un loc central într-o teorie a „metaforei vii".

Autorii-reper în ceea ce privește retorica clasică sînt, pentru Ricoeur, Aristotel (cel ce definește metafora, pentru toată gîndirea occidentală ulterioară, pe baza unei semantici ce ia drept unitate de bază cuvîntul) și Pierre Fontanier, cu *Les Figures du discours*. În cartea acestuia, retorica, ce, la Aristotel, avea drept scop „persuasiunea", în cadrul unui discurs oral (oratoric) (spre deosebire de poetică, interesată de „*mimesis*-ul acțiunilor umane în poezia tragică"), apare în plin declin, deturnată de la primul ei țel. Ea devine aici o știință a clasificării și a taxinomiei, fixîndu-și atenția asupra figurilor prin „deviație", prin mijlocirea cărora semnificația unui cuvînt e deplasată în raport cu uzajul său codificat. Adecvat unei statici a figurilor, acest punct de vedere nu este relevant pentru modul în care are loc producerea semnificației înseși (deviația la nivelul cuvîntului fiind doar un efect al acesteia). În acest stadiu, perspectiva retorică și cea semantică sînt încă nediferențiate. Diferențierea lor începe doar în momentul cînd metafora este situată în frază, devenind, din caz al denumirii deviante, un caz al predicației nonpertinente. Acest mod nou — legat de distincția stabilită de Émile Benveniste (alt autor-reper) între o semantică (pentru care fraza este purtătoarea semnificației complete minimale) și o semiotică (pentru care cuvîntul este un semn în cadrul codului lexical) — de a pune problema situează teoria metaforei-enunț, într-un raport de opoziție ireductibilă cu teoria metaforei-cuvînt. Antinomia este însă, în demersul lui Ricoeur, provizorie, ea fiind în cele din urmă transgresată în cadrul hermeneuticii. Acestui mod de a distinge între semiotică și semantică,

Ricoeur îi găsește corespondențe în cadrul reflecției teoretice anglo-saxone, foarte familiară hermeneutului francez (autori-reper : I. A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley), asupra unei teorii a tensiunii (opusă unei teorii a substituției, ce are în vedere doar efectul de sens la nivelul cuvîntului izolat), vizînd producerea metaforei la nivelul frazei văzută ca un tot. Demersurile în aparență heterogene ale acestor autori pot fi plasate, din punctul de vedere al lui Ricoeur, sub semnul unui numitor comun : semantica frazei.

Pentru Ricoeur, chestiunea capitală rămîne însă tot neelucidată și ea privește *mecanismul prin care metafora de invenție produce (creează) sens*. El încearcă în consecință, ca travaliu preliminar, să capteze alte surse prin care să integreze semantica cuvîntului (pusă la un moment dat între paranteze) în semantica frazei (distinicție de primă importanță după autorul *Metaforei vii* : „o lingvistică ce nu distinge între o semantică a cuvîntului și o semantică a frazei trebuie să se mărginească a pune fenomenele de schimbare de sens pe seama istoriei uzajelor limbii“), pornind de la ideea că metafora poate și trebuie să fie definită ca transpunere a numelui (cf. retorica clasică), dat fiind că purtătorul efectului de sens metaforic rămîne cuvîntul. Căci, chiar în cadrul discursului, tot cuvîntul asigură funcția de identitate semantică, identitate modificată, „alterată“ de către metaforă. Produsă la nivelul enunțului considerat ca tot, metafora „focalizează“ asupra cuvîntului. Dar cum ?

O cale spre un răspuns ar putea părea cea pe care se situează structuralismul francez (autor-reper : Jean Cohen) inițiator al unei „noi retorici“. În virtutea acesteia, figurilor de discurs li se aplică regulile de segmentare, de identificare și de combinare ce fuseseră practicate pe entitățile fonologice și lexicale. Dar concepte ca „deviație“, „grad retoric zero“, „reducere de deviație“, elaborate în cadrul acestei „noi retorici“, sînt, afirmă Ricoeur, incapabile de a aprehenda specificitatea metaforei-enunț, continuînd a menține primatul metaforei-cuvînt. Deși trimite, „din interiorul propriilor sale limite“ la o teorie a metaforei-enunț, „noua retorică“ nu o poate „elabora pe baza propriului ei sistem de gîndire“.

Ricoeur se apropie de punctul de vedere hermeneutic reexaminînd ideea de inovație semantică (= crearea

unei noi pertinențe semantice). Conceptul de asemănare este, în acest context, privit sub o nouă lumină, teza prin care asemănarea este indisolubil legată de o teorie a substituției (cf. și Roman Jakobson) fiind contestată în favoarea unei teorii a asemănării înțeleasă ca o „tensiune între identitate și diferență în cadrul operației predicative puse în mișcare prin inovația semantică". Altfel spus, inovația semantică prin care o „«proximitate» inedită între două idei este văzută în ciuda «distanței» lor logice" trebuie indisolubil legată de travaliul asemănării. Ajungem astfel la punerea în discuție a unor concepte ca „imaginație productivă" și „funcție iconică". Imaginația nu mai este o „funcție a imaginii, în sensul cvasisenso-rial al cuvîntului", ci puterea de a „vedea ca..." (cf. Wittgenstein), dimensiune a „operației propriu-zis semantice care constă în a vedea ceea ce nu este asemănător în ceea ce nu se aseamănă".

O dată cu instaurarea unui demers hermeneutic, are loc trecerea de la nivelul frazei la nivelul discursului (operei literare : „poem, povestire, eseu"), prin care se impune cercetătorului un nou orizont problematic, dominat de referința enunțului metaforic în calitatea sa de instanță care poate să „redescrie" realitatea. Ricoeur justifică această tranziție în primul rînd prin „conexiunea care există în orice discurs între sens, care este organizarea sa internă, și referință, care este puterea sa de a se referi la o realitate aflată în afara limbajului". Metafora este astfel ca o „strategie de discurs", care, „apărînd și dezvoltînd puterea creatoare a limbajului, apară și dezvoltă puterea *euristică* desfășurată de *ficțiune*" (s.n.).

O nouă capcană se ivește însă în acest loc al argumentației : contradicția dintre posibilitatea ca discursul metaforic să spună ceva despre realitate și alcătuirea discursului poetic, definit de o seamă de teoreticieni ca nonreferențial (sau, de către alții, ca autoreferențial). După Ricoeur, unei asemenea concepții „nonreferențiale" a discursului poetic îi poate fi opusă ideea că suspendarea referinței laterale este condiția prin care devine cu putință eliberarea unei puteri de referință de gradul doi, care este propriu-zis referința poetică. Nu trebuie deci vorbit numai de dublu sens, ci și de «referință dedublată», conform unei expresii a lui Jakobson".

Ricoeur își susține teza referinței metaforice prin

recurs la o teorie generalizată a denotației (autor-reper : Nelson Goodman), justificînd conceptul de „redescriere prin ficțiune", prin „înrudirea" dintre funcționarea metaforei în domeniul artelor și cea a modelelor în domeniul științelor (autor-reper : Max Black). Această înrudire în plan euristic, precizează în chipul cel mai limpede Ricouer, „constituie principalul argument al unei hermeneutici a metaforei". Metafora este un „proces retoric prin care discursul pune în libertate puterea pe care o au anumite ficțiuni de a redescrie realitatea", afirmație ce o întîlnește, printr-o demult pregătită întoarcere îndărăt, pe cea a lui Aristotel din *Poetica* (din împreunarea dintre *mythos* și *mimesis* purcede o *poiesis* a limbajului). Articularea dintre ficțiune și redescriere îl duce însă pe Ricoeur către o nouă evidență : „locul cel mai intim și cel mai ultim" al metaforei nu este nici discursul, ci copula verbului „a fi". Metaforic, „este" înseamnă totodată „nu este" și „este ca". Dar a pune astfel problema înseamnă a o deschide către un concept de „adevăr metaforic", în care termenul de „adevăr" are un sens „tensional". Teoria referinței metaforice duce astfel către necesitatea elucidării raportului dintre metaforă și discursul filosofic. Ultimul studiu al cărții, consacrat acestei reflecții, afirmă independența discursului filosofic în raport cu discursul poetic, pledînd totodată pentru pluralitatea modurilor de discurs. În viziunea lui Ricoeur, nici o filosofie nu purcede, nici nemijlocit și nici mijlocit, din poetică, „discursul care se străduie să opereze *reluarea* (subliniat în text) ontologiei implicită enunțului metaforic" fiind „un alt discurs".

Stabilind această diferență, Ricoeur încearcă de fapt, la rîndu-i, alături de alți teoreticieni de azi, o definire a specificului discursului poetic, „limitat" la ceea ce este prin chiar faptul de a întemeia adevărul metaforic, adică acea *inovație* de sens ce are loc la nivelul întregului enunț, obținută prin „torsiunea" sensului literal al cuvintelor, inovație de sens prin care se constituie „metafora vie". În ultimă instanță, „metaforă vie" și „discurs poetic" ar fi două concepte ce desemnează unul și același obiect.

Această identificare, dat fiind demonstrația care a precedat-o, ne poate sugera și o alta : „metafora vie" este însuși „punctul central". Sau, dacă afirmația este prea tranșantă, putem spune altfel : „metafora vie" a lui Ri-

C-da 178 coala 4

coeur este omologată cu „punctul central“ al lui Blanchot. „Ambiguitatea“ și starea de „evidență“ le sînt comune.

„Este“ — „Nu este“ — „Este ca“ : iată una din posibilele formalizări ale „punctului central“.

„Punctul central“ este inovația de sens. Ca și „metafora vie“. Ca și aceasta, prin torsiunea și glisarea sensului literal al cuvintelor, el este o nesecată sursă de invenție poetică.

ZOLA CA AUTOR AL UNUI „TEXT DE FLAUBERT"

Le Rêve (1888) face parte din *Les Rougon-Macquart*, avîndu-și totodată, ca fiecare din romanele acestui ciclu, relativa sa autonomie (poate mai mare chiar decît a celorlalte), ceea ce permite și o lectură a cărții în sine, desprinsă din marea construcție în care își are rostul și funcționalitatea ei.

În cadrul ciclului *Familia Rougon-Macquart*, ce se vrea un „experiment" „științific" total, progresînd după o logică necruțătoare în virtutea legilor pe care și le-a luat drept premisă (condiționarea indivizilor prin ereditate, societate și istoric, acționînd conform unui determinism univoc : aceleași cauze au întotdeauna aceleași efecte), *visul* ne apare, *sinestezic* vorbind, ca o pată de lumină aurorală, parfum distilat din bizare și somptuoase flori, fruct cu savoare exotică, nemaiîntîlnită, linie melodică limpede și netă izvorîtă dintr-un străvechi instrument muzical, atingere neliniștitoare și delicată a unor prețioase mătăsuri încărcate cu fantastice broderii. Cu intenție sau nu, Zola introduce în marea sa frescă dominată de tonuri întunecate precum cărbunele, de strigăte și hohote crude, disonante, de miazme tari, neîndurător de pămîntești, acest element de contrast, necesar probabil oricărei estetici, chiar și celei a „romanului experimental", în care *Visul* rămîne totuși integrat, fie și numai prin inserarea lui în cadrul ciclului Familia *Rougon-Macquart*.

Este prima impresie. A doua o întărește pe prima : integrarea e mult mai profundă, chiar dacă legăturile dintre parte și tot sînt aici mult mai bine ascunse. Învăluită strîns în mit și legendă medievală, în faldurii încă strălucitori ai unui romantism întîrziat, „teza" determinismului socio-ereditar triumfă și în *Visul*, surprinzîndu-ne

aici doar faptul că o regăsim prin mijlocirea unei intrigi melodramatice de cea mai veche tradiție, cea a copilului înfiat de oameni săraci, copil a cărui origine nobilă se dezvăluie printr-un fericit accident tocmai în momentul cînd o căsătorie voită de iubire, dar social imposibilă, se arăta cu neputință de realizat. Elemente „realiste“ deviază însă melodrama din previzibila ei curgere : cititorul, eventual dezamăgit, rămîne pînă la capăt în necunoașterea adevăraților părinți ai tinerei Angélique, care, împlinindu-și ce-i drept, visul de căsătorie cu tînărul-cel-mai-frumos-și-mai-bogat-din-lume, în ciuda originii ei incerte și a modestei sale condiții sociale, moare o clipă după ce cununia a avut loc. Totuși, vigoarea melodramei nu cedează, susținută și de un suspans obținut prin recurs la tradiționalul *malentendu* ce intervine între cei doi îndrăgostiți (din modelul narativ arătat) prin întreruperea sau falsificarea comunicării dintre ei în urma deciziei brutale a adulților (scrisori netransmise, mesaje orale trucate etc.), *malentendu* tranșat în cele din urmă, dar numai cînd unul din parteneri e pe moarte (cf. opera care a cristalizat cel mai bine modelul, aducîndu-l în modernitatea europeană : *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas fiul).

Construcția aceasta e mai puțin naivă decît pare : *ambiguitatea* — ce operează în discursul întregului roman — cu privire la ereditatea eroinei, ne obligă, pe alte căi decît cele utilizate curent de Zola (cercetarea și desemnarea „științifică“, directă a originii personajului), să intrăm cu o anume eficiență (cea izvorîtă din efortul de a dezlega o enigmă), în jocul determinist al „cauzei“ și al „efectului“. Înfățișarea rasată, delicată, a micuței Angélique, dar și visul ei îndrăzneț pînă la nebunie, dar și spiritul ei de sacrificiu în iubire, orgoliul, puritatea sentimentelor ei nu răspund oare clișeului livresc „origine nobilă“ ? Răspunsul acesta rămîne însă în romanul lui Zola mereu incert, contracarat de o deducție ce stabilește o relație de același tip determinist între educația primită de Angélique — în familia onestă de meșteșugari (ce-și transmit din tată în fiu, ca pe un titlu de noblețe, știința și fervoarea muncii lor) căreia îi aparține prin adopțiune — și „nobila“ ei fire și comportare.

Zola, neîndoielnic sub influența ideilor socialismului utopic, ce vor deveni atît de manifeste în ultimele sale

două cicluri, *Cele trei orașe* și *Cele patru Evanghelii*, pare a atribui în *Visul* o importanță primordială (în raport cu ereditatea) mediului social și *muncii* (unul din romanele ultimului său ciclu se va numi chiar *Munca*). Ajungem în felul acesta la o concluzie oarecum neașteptată, și totuși de o mare evidență pentru cine a citit mai susținut ultimele opere ale lui Zola : oricît de diferit ar fi de ele prin recuzita sa de legendă medievală, romanul *Visul* figurează, ca și ele, prin alăturarea contrastantă de „teză“ și lirism și prin implicațiile unei orientări către socialismul utopic, edificarea unei „religii a muncii“, sugerată și prin contiguitatea cu simbolul catedralei, ramificat într-un întreg sistem : cortegii, veșminte, obiecte sacerdotale, vitralii, sculpturi și miniaturi sacre. Însuși momentul cînd cei doi tineri se îndrăgostesc unul de altul este pus sub semnul muncii, anonime, consacrate unei colectivități, și, prin chiar aceasta, creatoare și fericită (idee tot mai scumpă lui Zola, cel din ultimele romane) : nobilul și bogatul Félicien îi apare fetei, care nu-i va cunoaște adevărata identitate decît mult mai tîrziu, în hainele de lucru ale unui meșteșugar, muncind pe o schelă la restaurarea unui vitraliu de catedrală. Această ne-voită, apoi intenționată „deghizare“ a lui Félicien este și un artificiu ce face să progreseze intriga (menținînd totodată suspansul) după bineștiutele tipare ale *quid pro quod*-ului, căci fata, în pofida „visului“ său, nu ar fi îndrăznit să se îndrăgostească în viața reală de un tînăr cu poziție socială inaccesibilă ei (conform legii „verosimilului“). Dar acest artificiu formal, ținînd de exigențele unei anumite figuri narative, devine, în lectura pe care o propunem, ocurență semnificativă, prinsă într-o rețea de alte ocurențe ce se organizează într-un cîmp semantic controlat de termenul „muncă“ (capitolul V, la care ne-am referit aici, vorbește chiar de la primele rînduri, pe tonul bine cunoscut al unui Zola apostol și pedagog, de „bucuria și sănătatea acestei munci aspre“).

Atelierul soților Hubert, unde Angélique muncește „de dimineața și pînă seara“, este locul miraculos, făcînd pandant catedralei, unde ia naștere, pare a se împlini, apoi se ofilește pentru a înflori din nou „visul“. Etern el însuși parcă, transmis din generație în generație, atelierul este pentru viața cotidiană criteriu și regulă, dînd un sens existenței, sau loc benefic, protector : „[...] se

așeza în fiecare dimineață la lucru, cu o tărie nemaipomenită. Părea fericită că se istovea, că simțea nevoia să-și sfărîme trupul, vrînd să fie calmă. Și iviața își urma cursul în vechiul atelier, mereu la fel de regulată, ca și cînd inimile n-ar fi bătut nici o clipă mai repede. În timp ce Hubert se ocupa de gherghefuri, desena, întindea și destindea, Hubertine o ajuta pe Angélique și, cînd cobora seara, amîndouă aveau degetele învinețite. [...] Vechile ustensile se aliniau în ordinea lor seculară, preducelele, sulele, ciocănelele de lemn cu două capete, ciocanele : pe gherghefuri alergau măgărușul și plăcinta, degetarele și acele : și în adîncul unghierelor, unde le mînca rugina, diligentul, depănătoarea de mînă, vîrtelnița cu fofezele ei de răchită, păreau să doarmă, ațipite în marea pace care pătrundea prin ferestrele deschise. Se scurseră mai multe zile, Angélique rupea ace de dimineață pînă seara, atît de anevoios se cosea aurul, prin grosimea firelor ceruite. Ai fi crezut-o cu totul absorbită de munca aceasta aspră, nu numai cu trupul ci și cu spiritul, pînă la a nu se mai gîndi. După nouă ore, cădea de oboseală, se culca, dormea un somn de plumb. Cînd lucrul îi lăsa mintea liberă un minut, se mira că nu-l vede pe Félicien, „...lucra întruna renunțînd la broderia în basorelief, prea obositoare, brodînd flori din mătăsuri nuanțate [...] mătase, deși atît de ușoară, o apăsa greu peste degete [...[*dar asta era viața ei, avea să țină acul în mînă pînă la ultima suflare*“ [1] (s. n.).

Atelierul slujește catedrala (în el sînt brodate de secole veșminte și odăjdii bisericești), dar i se și opune, în numele unui bun simț foarte pămîntesc, al vieții reale, al vieții pur și smplu. Între atelier și catedrală, amîndouă spații închise, artificiale, împovărate de o istorie care limitează opțiunile pînă la a le dicta, se află natura, loc unde libertatea și fericirea pot fi depline, dar numai cu intermitențe, personajele revenind cu necesitate, după scurte evadări, la ceea ce este truda, chinul, iluzia, dar și creația, umanitatea lor. Munca în natură, deși aspră, le dă un sentiment de bucurie, de plenitudine fizică și psihică. În atelier, munca are un alt statut : creatoare fiind, ea este totdeauna însoțită, chiar și în momentele ei fericite,

[1] Traducerea citatelor îi aparține lui Nicolae Teică, *în* Emile Zola, *Visul*, București, Editura Minerva, col. BPT, 1986.

de o aspirație către desăvîrșire, niciodată cu adevărat împlinită, se menține mereu vie dorința de a crea. O dialectică opune, și totodată armonizează cele trei entități, textul menținîndu-se într-un echivoc — cu ajutorul unui liant zis „liric" — ce pare a nu pleda în favoarea nici uneia. Oare acest roman — remarcat relativ puțin, căci critica nu s-a prea ocupat de el, pentru „lirismul" și „poezia" lui — nu „pledează" chiar pentru nimic ? Propensiunea lui Zola, din ultima perioadă a creației sale mai cu seamă, către discursul persuasiv să fie oare absentă (sau aproape absentă, căci am arătat mai sus cîteva nuanțe persuasive) din *Visul ?* Poate că da, de vreme ce unele ambiguități importante par a se menține pînă la capăt. Și totuși...

Un joc intertextual (loc de convergență, către un *punct central*, a „privirii" autorului, a „privirii" cititorului, ipoteză întărită, în ceea ce privește instanța auctorială, de argumentul : Zola, ca și Flaubert, își încearcă aici „metoda" mînuind nu obișnuita materie „modernă", ci una oferită de o istorie îndepărtată și de legendă) ne poate duce la concluzii destul de curioase, tot mai tulburătoare pe măsură ce ne re-organizăm lectura în funcție de noile repere. A vizat sau nu un dialog cu textele flaubertiene ? Iată o întrebare care nu ne obligă la un răspuns decît în măsura în care vrem să determinăm un proiect auctorial foarte conștient, tentativă, în multe cazuri, cu rezultate indeterminabile. Trebuie totuși să nu uităm că Zola îl citise pe Flaubert, căruia îi era într-un fel discipol, și că „bovarysmul" fusese la acea dată deja receptat în Franța ca mod specific de raportare a individului la lume. Angélique ne apare atunci ca o nouă Emma Bovary, iar triumful „visului" ei (căsătoria cu Félicien) ca o altă formă de eșec urmînd unui comportament bovaric, de vreme ce moartea îl curmă atît de curînd. Următoarele cuvinte, rostite de pioasa Hubertine, mama adoptivă a lui Angélique, întruchipare a bunului simț, dau cheia acestei lecturi : „Sfintele tale, care ți-au sucit mințile." aluzie la pasiunea tinerei fete pentru imaginile, apoi pentru povestirile din *Legenda aurită*, în traducerea lui Jacques Voragine și datată 1549. Aglomerarea descrierii lor pe pagini întregi, precum și procedeele de distanțare ironică folosite de către Zola, marchează caracterul clișeiform al enumerării, care ne amintește în mod incredi-

bil de enumerări după același model din Flaubert, mai cu seamă din *Doamna Bovary*. Conotate „romantic", ca și cele din romanul lui Flaubert, prin apartenența lor la un ev legendar, ele suscită și întrețin „visul" : „... imaginile se succedau, cu litere ornate, cu gravuri mari și mijlocii în text, pagină după pagină : Bunavestire, un înger uriaș scăldînd în raze o Marie tare plăpîndă ; uciderea pruncilor, crudul Irod în mijlocul unei movile de cadavre mici ; ieslea, Iisus între Fecioară și sfîntul Iosif care ține o lumînare în mînă ; sfîntul Ioan Milostivul dînd de pomană săracilor ; sfîntul Matei sfărîmînd un idol ; sfîntul Nicolae, în veșminte de apostol, avînd în dreapta sa niște copii într-un hîrdău ; și toate sfintele, Agnès, cu gîtul străpuns de o spadă, Chiristine, cu sînii smulși de clești, Geneviève, urmată de mieii săi, Julienne, biciuită, Anastasie, arsă, Maria Egipteana, făcînd penitență în pustiu, Magdalena, purtînd vasul cu mirodenii. Altele și altele, încă defilau, o spaimă și o cucernicie se răspîndeau din fiecare dintre ele *era ca-ntr-una din acele povești cumplite și plăcute, care fac inima cît un purice și împăienjenesc ochii de lacrimi[...]* Singură *Legenda* o pasiona, o ținea aplecată, cu fruntea în mîini, nemișcată, *pe punctul de a nu mai trăi viața de zi cu zi,* fără să-și dea seama de scurgerea timpului, privind cum crește, din adîncul necunoscutului, marea înflorire a visului" (s. n.). [2]

Trăirea e livrescă, modificată prin prisma unor „idei-primite-de-a-gata", ce acționează puternic asupra unei naturi la origine robustă, sănătoasă, deviindu-i sensibilitatea, exarcebîndu-i dorințele de a evada într-o lume ca aceea din *Legendă* („Cînd citea *Legenda*, urechile îi zumzăiau, sîngele zvîcnea în vinișoarele albastre ale tîmplelor ei"). Însuși iubitul îi apare fie sub chipul unui prinț din basme ce se va căsători cu ea, umila cenușăreasă, pentru că așa spune povestea, fie sub înfățișarea unui frumos sfînt Gheorghe ce împodobește catedrala (adevărată carte, *Legendă* de piatră), imaginile acestea suprapunîndu-se în „visul" ei într-o dulce și confuză învălmășire (rîndurile ce urmează par, de asemenea, scoase din *Doamna Bovary*) : „Pe nesimțite, tot văzîndu-l cum străpunge monstrul cu lancea, în timp ce fiica regelui își ridica mîinile împreunate, Angélique se îndrăgostise de

[2] *Ibidem.*

sfîntul Gheorghe. De la distanța aceea, distingea greu figurile, le zărea într-o extindere de vis, pe fiica zveltă, blondă, cu propriul său chip (una din sculpturi, cea a sfintei Agnès, seamănă pînă la identitate cu Angélique, amănunt ce revine cu un laitmotiv și prin care Zola sugerează suprapunerea, pînă la ștergerea oricărei distincții, dintre lumea reală și lumea imaginară a artei în trăirea eroinei, pe de o parte, dar și ca mecanism de funcționare a textului — n. n.), pe sfîntul candid și semeț, de o frumusețe de arhanghel. Pe ea venea să o elibereze, ea, nici vorbă, i-ar săruta mîinile în semn de recunoștință. Și, în această aventură la care visa confuz, o întîlnise pe malul unui lac, o mare primejdie din care o scăpa un tînăr mai frumos decît ziua, se amesteca amintirea castelului d'Hauteoeur, o deplină evocare a donjonului feudal, ridicîndu-se drept către cer, locuit de înalții seniori de odinioară"[3] etc. etc.

„Conflictul" cărții ar fi cel aflat în însuși centrul comportamentului bovaric : cel dintre iluzie și realitate. Unde începe iubirea „adevărată" a fetei, unde i se substituie cea iluzorie, trăită doar ca un „vis" ? Ca și în marile romane ale lui Flaubert, frontiera dintre autentic și neautentic (alt raport de luat în seamă cînd vorbim de bovarism) este mereu schimbătoare, cu neputință de trasat, de fapt. „Conflictul" este implicit și cel dintre viață și moarte : „ — Dar credeam că nu vroiai să te măriți. Sfintele tale, care ți-au sucit mințile, nu se măritau [...] Tînăra asculta uimită. Apoi izbucni într-un hohot nestăpînit. Toată sănătatea, toată dragostea ei de viață cîntau în această veselie sonoră. Istoriile astea ale sfintelor erau dintr-o epocă atît de îndepărtată ! Vremurile se schimbaseră cu totul... Din *Legendă*, ea își însușise partea miraculoasă mai degrabă decît disprețuirea lumii și gustul morții. Ah, da ! vroia, nici vorbă, să se mărite, și să iubească, și să fie iubită, și să fie fericită !"

Caligrafiat ca o naivă și plină de prospețime miniatură medievală, intrînd el însuși în relație de izomorfism cu structurile pe care le construiește-desconstruiește, *Legendă* și anti-*Legendă* totodată, romanul *Visul* este unul dintre cele mai curioase cazuri de intertextualitate. Citit într-un anume registru, el pare o pastișă ba chiar o

[3] *Ibidem.*

parodie a romanelor și povestirilor lui Flaubert. *Punctul central* către care ne atrage sclipește ironic și tainic, ca o stea foarte îndepărtată. Sau ne uimește și derutează, atrăgîndu-ne în capcanele lui labirintice, care acum se fac, acum se desfac.

Dar, lucru încă și mai curios, cel „anexat“ nu este textul flaubertian, ci textul lui Zola, devenit, cu sau fără intenția autorului său, prin inextricabilele interferențe, suscitate de *punctul central,* text „flaubertian“.

PRIN LABIRINTUL „BIBLIOTECII UNIVERSALE“ CĂTRE PUNCTUL CENTRAL

Despre romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, e greu să scrii, și asta din mai multe pricini : este, pînă acum cel puțin, opera literară *unică* a unui autor foarte cunoscut prin masivele și originalele sale studii de teorie a literaturii din perspectivă semiotică ; apărută în 1980, cartea s-a bucurat pe dată de un extraordinar succes — comparabil cu cel al romanelor *Pe aripile vîntului* și *Love Story* — fiind neîntîrziat tradusă în nenumărate limbi ; structura romanului este paradoxală, puternic marcată ca „deschisă“ și ca „închisă“ în același timp, ceea ce îi putea asigura succesul, dar i-l putea și (riscul acesta era mult mai mare) refuza : poate fi, și probabil că este, citit în primul rînd ca „roman polițist“, izotopie pe care nu o ignoră nici acest eseu, dar care ne-ar obliga mai curînd la tăcere, spre a nu-i fura cititorului bucuria suspansului și a dezlegării enigmei.

Dar toate aceste dificultăți pot fi socotite tot atîtea avantaje : ele trasează primele linii, cele mai vizibile, cele mai presante, ale unui metadiscurs asupra discursului romanesc al lui Eco. Printre ele, întrebarea „De ce acest succes ?“ (cu presupoziția : „în pofida faptului că...“) pare prioritară înscriindu-ne, *volens nolens*, într-o perspectivă a teoriei receptării strîns legată de o sociologie a literaturii, perspectivă pe care celelalte întrebări („dificultăți“) ne vor ajuta să o deschidem spre o semiotică (a „romanului unui reputat semiotician“ : iată clișeul în virtutea căruia sîntem neapărat siliți să nu eludăm nici această a doua perspectivă).

De ce, așadar, acest neobișnuit succes ? Am putea

răspunde simplu : succesul validează *valoarea* cărții. Dar un asemenea răspuns este insuficient și nu ne poate mulțumi, pentru că el ne face prizonierii unui cerc vicios, valoarea neputînd fi niciodată determinată în sine, ci ca raport ce presupune un mare număr de termeni. Nu credem că o carte cu mare succes la public este neapărat o carte proastă (clișeul acesta s-a impus începînd cam de la sfîrșitul secolului al XIX-lea). dar nici nu credem că succesul este totdeauna o dovadă a existenței valorii. Calea aceasta rămîne, deci, pentru moment, închisă, dar ceea ce spunem acum ne va putea fi de folos în relație cu ceea ce vom spune mai departe. Să stăruim, totuși, încă puțin, asupra acestei fenomenologii a succesului în ocurența *Il nome della rosa*.

Într-un alt „spațiu mental" decît cel al primei lui receptări, acest roman era dinainte condamnat la insucces, ca „roman-al-unui-teoretician-și-critic-literar". Semioticianul Eco, încercînd să iasă din condiția sa (bine consolidată printr-un consens internațional reprezentînd un succes ce-l egalează pe cel, ulterior, al romancierului Eco) : iată o mare aventură, un joc pe care puțini s-ar fi încumetat să-l joace, am putea crede noi. S-ar părea însă — dacă e să dăm crezare *Marginaliilor și gloselor la „Numele rozei"* [4] — că Eco nu și-a pus această problemă, ceea ce este simptomatic, îndreptățidu-se să socotim că el consideră că pentru viitorii lui cititori ea nu există. El a simțit dorința de a scrie un roman, și l-a scris : „Am scris un roman pentru că mi-a venit pofta să-l scriu. Cred că este un motiv suficient pentru ca să începi să povestești." [5]

Obsesia e veche — Eco mărturisește că a descoperit un proiect al său de roman polițist schițat încă din 1953 — „materia" s-a adunat treptat, venind din cele mai neașteptate direcții, cu mult înainte de elaborarea propriu-zisă a romanului : o teză de doctorat despre Toma din Aquino, „o carte despre estetica medievală în 1956, alte o sută de pagini despre temă în 1969, cîteva eseuri apoi, reveniri la tradiția medievală în 1962 pentru lucrarea [mea] despre Joyce, și apoi, în 1972, lungul studiu despre Apocalips și miniaturile la comentariul

[4] Cf. „Secolul 20", nr. 8—9, 1983.
[5] *Ibidem*, p. 90.

lui Beatus di Liebana"[6], dar și, spunem noi, cunoscutele studii de semiotică (*L'opera aperta* — 1962, *La struttura assente* — 1968, *Trattato di semiotica generale* — 1975 etc.). În însuși momentul scrierii romanului, adecvarea „materiei" este tot mai strînsă, mai imperioasă : „Înțeleg că pentru a povesti trebuie înainte de toate să construiești o lume, pe cît posibil mobilată pînă în ultimele amănunte" ...„ Lungi registre cu toate cărțile care se puteau găsi într-o bibliotecă medievală. Liste cu nume și fișe cu starea civilă pentru multe personaje... Cine a spus că proza trebuie să concureze cu Oficiul stării civile ? Dar poate că trebuie să concureze și cu serviciul de urbanistică al primăriei. Și de aici lungi investigații arhitectonice"[7]... etc. etc. — mărturisire oarecum neașteptată din partea semioticianului Eco, și care validează și ea paradoxul structură închisă/structură deschisă de care vorbeam mai sus. Mărturisire totodată „inocentă", ce atestă o stare de spirit deloc handicapată de specializarea semioticianului : „Problema este de a construi lumea, cuvintele vor veni aproape de la sine. *Rem tene, verba sequentur*. Invers, cred, de ceea ce se întîmplă cu poezia : *verba tene, res sequentur*".[8]

Putem însă răsturna termenii discuției noastre : poate că, în spațiul mental ce a favorizat primul succes al cărții (propagat apoi, în virtutea unui fenomen binecunoscut, și în alte spații mentale), tocmai reputația — am putea spune chiar : popularitatea — semioticianului a contribuit la neobișnuit de spectaculoasa ei receptare. Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, poate că „inocența" lui Eco în ipostaza de comentator al propriului său roman este și ea doar o mască, analogă cu măștile pe care și le aplică — după cum ni se confesează — scriindu-și romanul, element al unei vaste și minuțioase strategii, în care autocomentariul din *Marginalii*... joacă un rol atît de important încît ni se pare a fi devenit inseparabil de roman. Ca și în acesta, figura centrală este preterițiunea (a vorbi despre ceea ce tocmai spui că nu vrei să vorbești) : Adso din *Numele trandafirului* povestește mereu lucruri despre care totodată spune că nu are rost a

[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*

le povesti, Eco din *Marginalii...* ne avertizează că spusele oricărui autor în legătură cu propria-i carte sînt totdeauna „în plus", vorbindu-ne totuşi, cu insistenţa şi ingeniozitatea semioticianului, despre ea. Dar a vorbi despre propria-ţi inocenţă nu este oare un mod de a nu fi inocent ?

„Farmecul" cărţii lui Eco — despre care s-au scris deja cîteva studii —, arta ei ar fi, după noi, tocmai această inocenţă simulată, cea a unui autor care-şi bucură şi îşi flatează întruna cititorul, spunîndu-i, prin textul romanului (prin metatextualitatea lui imanentă) şi prin metatextul *Marginalii...* : eu nu scriu decît o „cronică", aşa cum îţi place ţie să citeşti, un roman în manieră foarte tradiţională ce se întîmplă a fi şi un roman poliţist, vrînd să-ţi ofer ţie, cititorului meu, un „divertisment" („Voiam ca cititorul să se distreze. Cel puţin tot atît cît mă distram şi eu. Acesta este un punct foarte important, care pare să contrasteze cu ideile cele mai serioase pe care le avem despre roman" [9]). Presupoziţia acestui discurs auctorial imanent, cea care-l face încă mai picant, dar şi mai eficace întru liniştirea conştiinţei unui cititor încă nesigur de drumul pe care înaintează, este : eu, Eco, autorul *Operei deschise* etc. Şi cititorul, artisticeşte „momit", parcurge cu pas alegru labirinturile unui roman ce-i este dat, în prima lui aparenţă, ca „închis", ajungînd poate — oricum, *mari* şanse îi sînt oferite prin această *captatio benevolentiae* — să-i perceapă „deschiderea", ambiguităţile nenumărate, surpările neîncetate şi lente de teritorii către un *punct central*, să-l „scrie", adică, o dată cu Eco.

Şansele cititorului de a răzbate dincolo de cercul „cronicii" şi al „romanului poliţist" (dar şi dacă rămîne în el bucuria lui este mare) sînt direct proporţionale cu cultura lui, *Numele trandafirului* fiind o adevărată teorie a intertextualităţii în acţiune, mai mult, a lecturii în variantele şi complexele ei moduri de a fi. Odată descoperită această izotopie, ea devine dominantă : cartea lui Eco ne povesteşte aventura unei cărţi, a unei cărţi care, după cum spune Borges, le cuprinde în ea pe toate celelalte, „biblioteca" universală fiind în cele din urmă reductibilă la ea. „Acum mă dumiream că nu arareori cărţile vorbesc

[9] *Ibidem*, p. 100.

despre cărți, sau e ca și cum ar vorbi între ele. La lumina gîndului acestuia, biblioteca mi s-a părut și mai neliniștitoare. Era deci locul unui îndelungat și secular murmur, al unui dialog nedeslușit între pergament și pergament, un lucru viu..." [10]

Lumea însăși începe să semene cu o carte, „semnele" ei, ca și literele pe pagină, urmînd a fi descifrate (citite) de cei ce vor să-i cunoască adevărul. Cuvîntul „semn", alături de „urmă", „amprentă", apare de cîteva zeci de ori : „Este cu putință, deci, ca eu să-mi închipui, în fața unor *semne* de netăgăduit, că autorul otrăvirii este alt om. ...Nu spun că nu e cu putință ca și diavolul să-și arate trecerea prin *semne* precise, cum a făcut și Brunello, calul domniei tale. [...] Și a spus că-i vorbea lui Guglielmo pentru că, știindu-l mare cunoscător al sufletului omenesc și al *urmelor* pe care le lasă diavolul, nădăjduia să poată să-și dedice o parte din timpul său prețios ca să facă lumină într-o *enigmă* atît de dureroasă. [...] și fără ca la picioarele vreunuia dintre ele să fi apărut urme de apă [...] să șteargă urmele fărădelegii sale..." [11] (s.n.). Izotopia lume/carte se multiplică : „Pe pagină, ochiul meu rătăcea pe potecuțe minunate, după cum picioarele mele rătăceau în șirul înnebunitor de camere ale labirintului, și faptul că vedeam întruchipată pe pergamente rătăcirea mea m-a umplut de neliniște și m-a încredințat că fiecare dintre cărțile acelea relatau prin tainice hohote de rîs povestea mea din clipa aceea". [12]

Flaubert, opera lui Mallarmé, Borges în primul rînd (există în roman un personaj orb), cu biblioteca și labirinturile sale, de ce nu și cea a lui Robbe-Grillet (cu al său *În labirint*), despre care Eco a scris cîteva pagini esențiale în *Opera deschisă*, și a altora, devine, pe nesimțite, adevăratul personaj al cărții *Numele trandafirului*, ale cărui petale pot fi desfoliate la nesfîrșit. Registrul ei e grav și totodată intens parodic (ca ori de cîte ori un text își exhibează cu ne-rușinare jocul mecanismului intertextual), pe bază de varii scriituri și stiluri romanești, „vechi" și „noi", pastișate. Fiecare găsește în

[10] Umberto Eco, *Numele trandafirului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 286. Traducere și Postfață de Florin Chirițescu.
[11] *Ibidem*, p. 32, 33, 34.
[12] *Ibidem*, p. 242.

cartea lui Eco, ceea ce aduce cu sine din cultura sa. Acesta este efectul ultim al unei intertextualități foarte active : „Mi se pare, citind această pagină, că am mai citit unele dintre cuvintele astea, și îmi revin în minte fraze asemănătoare pe care le-am mai întîlnit undeva. Mi se pare chiar că foaia aceasta vorbește despre ceva despre care s-a mai vorbit zilele trecute... Dar nu-mi amintesc ce anume. Trebuie să mă gîndesc la asta. Poate că trebuie să citesc alte cărți. / — Cum așa ? Ca să știți ce spune o carte trebuie să citiți alte cărți ?/ — Uneori se poate face și așa. Adesea cărțile vorbesc despre alte cărți. Adesea o carte nevătămătoare este ca o sămînță, care înflorește într-o carte vătămătoare, sau invers, este un fruct dulce al unei rădăcini amare. Nu ai putea, citindu-l pe Albert, să știi ce ar fi putut spune Toma ? Sau citindu-l pe Toma, ce ar fi putut să spună Averroes ? / — Așa este, am spus eu, minunîndu-mă".

Punctul central este un labirint : cel al bibliotecii totale ca depozit al memoriei umanității, mereu în stare de a se re-citi (re-scrie) pe sine, adică de a fi vie precum mereu renăscuta iarbă a cîmpurilor fără de început și fără de sfîrșit.

CONCEPTUL „TAINE“ SAU REPETATA DEPĂȘIRE A IMAGINII CLIȘEU

A scrie astăzi, despre Taine, ca și despre oricare „clasic“, critic sau autor de opere artistice, înseamnă, în primul moment al demersului pe care ești pe cale să-l întreprinzi, a opta pentru descrierea, dezvoltarea, justificarea unei interpretări-clișeu impusă, treptat, prin acțiunea unui număr de generații, sau, dimpotrivă, pentru o confruntare cu acea interpretare-clișeu, pentru de-construirea și relativizarea ei prin referire la o succesiune de activități creatoare și receptoare înscrise într-o complexă procesualitate istorică.

Evident, opțiunea pentru a doua atitudine presupune și descrierea interpretării-clișeu dominantă în momentul în care opțiunea are loc, asumarea ei chiar, dar nu ca unică și definitivă interpretare corectă, ci ca una dintre multiplele interpretări posibile, în egală măsură adecvate, în funcție de o situare contextuală sau alta. A proceda altminteri ar însemna să substitui unei interpretări-clișeu cu privire la un autor sau altul, interpretare-clișeu ce se vrea definitivă, unică (în măsura în care se consideră a fi singura adecvată, corectă), o alta ce, chiar dacă nu mărturisit, are (sau va avea curînd) același statut clișeiform, ocultat un timp de „modernitatea“, de „actualitatea“ interpretării.

Importantă este, cu alte cuvinte, menținerea ideii de succesiune a *imaginilor-clișeu* pe care o comunitate istorică le are, la un moment sau altul, despre un autor, imagini-clișeu ce se deblochează unele prin altele, toate păstrîndu-și o valoare euristică indiferent de locul unde s-ar afla plasate pe axul diacronic. Prin juxtapunere, prin însumare, ele participă la construirea unui concept desemnat prin numele autorului în cauză, concept în spa-



ţiul căruia este depăşită antinomia dintre imaginea-clişeu şi imaginea cu valoare emblematică, suprapuse nu o dată în evaluarea unuia şi aceluiaşi obiect, de către unul şi acelaşi subiect. Este o altă ipostază a unui itinerar către *punctul central*.

A descifra ce înseamnă, pentru noi, astăzi, opera lui Taine, înseamnă, aşadar, nu numai o iluzorie descifrare a acesteia în pura ei imanenţă, ci, re-apropiindu-ne de operă, re-descoperind-o, înseamnă şi punerea în relaţie a descoperirii noastre cu seria de descoperiri anterioare prin care s-a constituit un „concept Taine".

Imaginea-clişeu Taine ce se bucură de o anume autoritate în momentul de faţă — substanţial erodată însă de o alta, ce tinde să se configureze la rîndu-i într-o radioasă şi totalitară imagine-clişeu — este cea a unui critic de factură „tradiţională", „universitară", „pozitivistă"; toate epitete aici cu marcate conotaţii peiorative (în sensul apartenenţei la cîmpul semantic al termenului „desuetudine"), dobîndite pe parcursul ultimelor decenii cînd, în Franţa, „noua critică" s-a definit în primul rînd prin opoziţie cu cele două mari repere ale criticii din secolul al XIX-lea: Sainte-Beuve şi Taine.

La polul opus, articulîndu-se cu ea într-un caracteristic cuplu antinomic (caracteristic pentru că emergenţa unor cupluri antinomice de imagini-clişeu este manifestă în fiecare moment al succesiunii de adevăruri despre una şi aceeaşi operă, altfel spus al succesiunii de *lecturi* la care aceasta este supusă), se află imaginea, pe cale de a deveni imagine-clişeu (sau poate chiar a şi devenit, şi poate noi, generaţia care am contribuit, sau asistat, sau ne-am opus, la făurirea ei, nu putem încă să-i percepem, sau să-i admitem clişeiformizarea), a unui Taine „contemporanul nostru", a unui Taine precursor al Noii Critici.

Confruntarea la început arătată de noi ca posibilă opţiune metodologică în abordarea oricărui autor ar fi deci, în cazul lui Taine, cea dintre cele două interpretări (imagini, adevăruri, lecturi) ale operei sale ce rivalizează *astăzi* în a-şi menţine şi, respectiv, crea statutul de interpretare-clişeu (adică de interpretare ce se bucură de consensul cel mai larg şi mai stabil la un moment dat). Între cele două limite se situează, evident, o serie de lecturi intermediare, în alte cazuri marcînd contraste, sau

chiar răsturnări, în cazul lui Taine fiind mai curînd o însumare de nuanțări care, prin lentă acumulare, agravează statutul de demers nonmodern al operei criticului, pînă în momentul, contemporan nouă, cînd acest statut basculează de la polul marcat ca „tradițional" la cel marcat ca „modern".

În stricta contemporaneitate a criticului, două lecturi ni se par semnificative. Una este cea de refuz imediat și brutal, concretizat, încă de la ceea ce am putea numi debutul lui Taine, în respingerea tezei de doctorat *Despre senzații,* prezentată la Sorbona ; juriul își marchează astfel dezacordul față de ideile deterministe susținute aici, ce vin în contradicție cu doctrina oficială, adică agreată în cercurile universitare, doctrină reprezentată la acea dată de așa-numitul spiritualism eclectic al lui Victor Cousin. Pe măsură ce Taine își va scrie opera, această reacție de respingere se va atenua, dublată fiind, foarte curînd, de o alta, de receptare entuziastă. (Totuși, pentru motive care vor varia, atitudinea sceptică în fața orientării scientiste a lui Taine va continua să existe, și o vom întîlni îndeajuns de subliniată chiar și la unul dintre criticii pe care-i situăm, altminteri, și poate greșind puțin, în descendența directă a lui Taine : Lanson.) Este, neîndoielnic, mișcarea de respingere și de atracție pe care o recunoaștem în prima fază a receptării oricărei opere cu adevărat novatoare. O reflecție asupra acestui adevăr incontestabil este implicit, cum bine se știe, și o reflecție asupra a ceea ce numim îndeobște raportul dintre tradiție și inovație, dintre un roman, o poezie, un teatru, o critică receptate ca „noi" și un roman, o poezie, un teatru, o critică receptate, în relație cu acestea, ca „depășite", dar care, în momentul afirmării lor, putuseră fi, la rîndu-le, receptate, în raport cu ceea ce le precedase, ca „noi".

Emile Hennequin este primul care-l citește (în mod semnificativ pentru noi) pe Taine ca pe un critic novator în raport cu cei ce-l precedaseră. În 1888, dată la care apare cartea lui Hennequin (trecută aproape total cu vederea pînă în zilele noastre, cînd a fost descoperită, în mare măsură, fără îndoială, datorită titlului ei, *Critica științifică,* prefigurînd una dintre cele mai importante revendicări ale unei direcții a criticii actuale : cea de a fi o „știință"), Taine își scrisese în întregime opera critică

și filosofică și în cea mai mare parte opera istorică (este în curs de a scrie ultimele părți din *Originile Franței contemporane*). Caracterul *sistematic* al marii construcții pe care o propune poate fi, așadar, la această dată sesizat, ca și noutatea tentativei, situată acum în timp la o distanță semnificativă în raport cu cea a lui Saine-Beuve. Hennequin, trebuie pe de altă parte să arătăm, se situează el însuși în raport cu direcția nouă instituită de Taine în critică; el, Hennequin, vede în Taine un precursor, în sensul că își construiește propriul sistem critic „împotriva" celui al lui Taine, continuîndu-l totodată pe acesta prin integrarea lui dialectică. Așadar, încă pe vremea cînd Taine mai trăia încă, apare un punct de vedere (valorificat abia astăzi, atunci practic ignorat) care punînd în evidență originalitatea lui Taine pe planul cel mai larg al criticii europene, vede totodată pentru prima oară simptome de „desuetudine", marcînd o imagine-clișeu Taine în curs de închegare sub semnul ideii de determinism științific. Totuși, avatarurile parcurse de receptarea lui Hennequin însuși, marginalizat pînă doar acum puțini ani, triumfînd ca „precursor al Noii Critici" abia de cîtăva vreme, au făcut ca acest mod de a-l citi pe Taine să rămînă fără priză asupra receptării de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea. El a fost atunci „în plus", în sensul că nu a influențat procesul receptării criticii lui Taine. El este, astăzi, de asemenea „în plus", în sensul că desuetudinea de care ne vorbește proclamînd originalitatea unei gîndiri critice (pe care o înscrie totodată într-o succesiune) vine în contratimp cu procesul de redescoperire a unui „Taine contemporanul nostru" la care participăm tocmai în perioada cînd îl descoperim și pe Hennequin.

Rămîne deci semnificativ pentru noi modul în care Taine este receptat de Hennequin, ca novator în raport cu precursorii săi imediați. Adoptăm, așadar, argumentația lui Hennequin, precum și tabloul general al criticii secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea (pînă la Taine) așa cum ni-l propune el.

[1] Pentru cele ce urmează, cf. Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et. Co., Libraires-Editeurs, *passim*.

„Critica literară" — ne spune Hennequin[1] utilizînd un concept pe care-l va opune «noii științe», a «criticii științifice» preconizată de el —, de felul celei aplicate de Boileau și Perrault asupra operelor lui Corneille și Racine, se constituie ca gen distinct în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Franța prin La Harpe și *Saloanele* lui Diderot, în Anglia prin Adisson, în Germania prin Lessing. Ea constă, după Hennequin, în cercetarea și evaluarea operelor în funcție de „gustul celui ce le analizează și conform anumitor reguli stabilite prin tradiție", în ultimă instanță în conformitate cu *Poetica* lui Aristotel. E un „gen literar" (nu un discurs științific) practicat de autori ce sînt „*numai* (s.n.) oameni de litere", sintagmă ce trebuie înțeleasă în opoziție cu cea de „oameni de știință", desemnînd calitatea viitorilor critici, și a lui Hennequin în primul rînd, care vor face din critică o „nouă știință". Reprezentanții acestui „gen literar" („critica literară"), descris aici într-un mod care implică o presupoziție ce-i conferă un statut inferior celui al „criticii științifice", sînt în secolul al XIX-lea, Sarcey, Nisard, Brunetière, critici, după Hennequin, „mai curînd doctrinari decît istorici". Două noi direcții fuseseră totuși inițiate (paralel cu cea arătată) de Cousin și Villemain care, deși aparținînd în bună măsură orientării numită „critică literară", adaugă, dat fiind „reapariția în Franța a științei și a muzei istoriei", „judecăților lor critice despre operă, considerații asupra biografiei și psihologiei autorilor pe care-i studiază, asupra moravurilor epocii în care aceștia trăiesc".

Sainte-Beuve și Taine înaintează în direcția deschisă de Cousin și Villemain (direcția *hibridă* arătată mai sus), bifurcînd-o. Cel dintîi pune pe primul plan biografia, „nevăzînd în fiecare scriitor decît latura individuală", cel de-al doilea se afirmă ca un „critic istoric sau mai exact spus sociologic, ce studiază prin intermediul scriitorului epoca reprezentată de acesta". Dacă, după Hennequin, Sainte-Beuve confundă două activități critice care nu au nici un raport între ele (pe de o parte el vrea să judece opera, să facă deci critică literară, pe de altă parte să cunoască „natura individuală" a autorului, „fără să izbutească să vadă că această cunoaștere nu afectează cu nimic plăcerea estetică pe care o pot oferi cărțile acelui autor"), Taine se angajează într-un demers mai clar și

mai decis, exprimînd o opțiune pentru direcția „științifică“ (non-„literară“). „Avînd solide studii științifice, la fel de apt pentru cele mai mari generalizări ca și pentru cercetarea răbdătoare a detaliilor, însuflețit de îndrăzneala inovatorilor, el a silit critica să facă progrese considerabile și a constituit-o ca știință“ : iată cum își elogiază Hennequin precursorul de la care se revendică. Schimbarea de atitudine constă deci în faptul că Taine nu mai evaluează, precum precursorii săi, reprezentanții „criticii literare“, operele și autorii de care se ocupă. Obiectul lui, mai ales în *Istoria literaturii engleze* și în *Filosofia artei* este, pe de o parte analiza relației dintre autor și opera sa, pe de altă parte, analiza relației dintre autor și ansamblul social din care acesta face parte, totul pe temeiul unei metode ce se vrea indusă din obiectul însuși și apoi aplicată cu sistematică rigoare.

Cel de-al doilea moment semnificativ pentru receptarea lui Taine este cel reprezentat de Lanson. Situîndu-se în descendența lui Taine, acesta își exprimă totodată, în chip foarte explicit, un număr de obiecții față de predecesorul său : „Toate generațiile ajunse la maturitate cu începere din 1865 îi datorează mai mult decît oricărui altuia, cu excepția (în cazul cîtorva doar) lui Renan ; iată de ce toate rezervele pe care le exprim aici au drept scop să-l definească și nu să-i diminueze importanța“ [2]. E interesantă natura acestor rezerve : pozitivistul (cel puțin aceasta este imaginea-clișeu pe care o avem despre el, mereu contrazisă de lectura nonmediată a textelor lui) Lanson îi reproșează lui Taine faptul că „facultatea de *abstragere* (s.a.) era facultatea sa dominantă“. „Și-a reținut ideile *a priori*, ca pe tot atîtea ipoteze directoare ; și, fără voia lui, ele i-au determinat observațiile. Avea mai multă voință decît spontaneitate ; a privit realitatea doar din momentul cînd și-a făcut un principiu din a o privi ; dar ea nu-l solicita prin ea însăși, ea nu-i seducea cu putere ființa intimă. Or, simțul prețios al vieții merge mînă în mînă cu iubirea de viață, cu capacitatea de a te bucura de formele particulare ale vieții. *Intuiția este insuficientă la Taine* (s.n.). El nu vede decît ceea ce vrea să vadă ; dacă se duce în Anglia, im-

[2] G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1924, p. 1048.

presiile sale vor fi cele pe care le comportă ideile sale ; Michelet este infinit mai capabil de a se lăsa asaltat de senzații străine sau ostile sistemului său intelectual. Acele *mici fapte semnificative* (s.a.) din care Taine își compune operele îmi apar ca tot atîtea eșantioane cu grijă adunate în vederea unei demonstrații voite ; aceste fragmente de realitate seamănă cu o colecție de minerale. Există aici bucăți din întreaga natură, dar nu simți natura, viața naturii, așa cum ți le comunică uneori *impresiile iraționale* (s. n.) ale unui suflet. Pe sub stilul de mare artist, pe sub stilul nervos, colorat, intens al lui Taine, nu circulă decît abstracții"[3]. Altfel spus, după Lanson, Taine practică o critică prea aservită inteligenței, o critică ce rămîne insensibilă la impresia proaspătă, imediată, izvorîtă dintr-un contact cu formele realului mereu salvagardat ca i-mediat, ca non-mijlocit de o grilă de „lectură", de o metodă, adică, prefabricată de subiectul cunoscător și care se interpune între el și realitate, făcîndu-l să descopere în ea ceea ce el dinainte oarecum știa a găsi aici. Cu această observație pe care el însuși se grăbește oarecum să o bagatelizeze, Lanson îi face astfel lui Taine proces de exces de cerebralitate și de științificitate. Hennequin, la vremea sa, sau o anumită direcție a criticii actuale, nu-l găsesc îndeajuns de cerebral și de științific. Să nu uităm a fixa și contextul în care se pronunță Lanson : este un moment în care triumfă așa-numita critică impresionistă (prin Jules Lemaître, sau Anatole France, de exemplu). „Pozitivistul" Lanson însuși, în practica sa efectivă de critic (și nu numai în teorie, cum am văzut mai sus) îi suferă nu o dată fascinația. Și ar fi poate cazul să ne întrebăm, întrebare la care răspunsul este, după noi afirmativ, dacă și despre Taine nu se poate spune un lucru asemănător. Cel ce, după Lanson, „a aplicat științei facultăți de metafizician de logician, închizînd universul interior și exterior, în formule abstracte"[4], are, tot după Lanson, un „stil de mare artist", „nervos, colorat, intens". Neîndoielnic, la acest nivel hotărîtor, al formei comunicării, care este de foarte multe ori la Taine o formă artistică, carența conceptului de critică (ce se vrea) științifică începe să fie pusă sub semnul suspiciunii.

În ce constă mult citata „metodă" a lui Taine, cea

[3] *Ibidem*, p. 1047.
[4] *Idem*.

la a cărei formulare a sfîrșit prin a se limita definirea însăși a uriașei construcții întreprinsă de scriitor pe triplul plan al filosofiei, criticii literare și istoriei ? Dar, înainte de a răspunde la întrebare, să vedem cum îi justifică necesitatea Taine, descriindu-i totodată premisele : „Metoda *modernă* (s.n.) pe care încerc să o urmez, și care începe să se introducă în toate științele morale, constă în a considera operele umane și, în particular, operele de artă, ca tot atîtea fapte și produse cărora trebuie să le marcăm caracteristicile și să le căutăm cauzele : atît și nimic mai mult. Astfel înțeleasă, știința nici nu proscrie, nici nu iartă : ea constată și explică. Ea nu vă spune : „Disprețuiți arta olandeză, e prea grosolană, și nu gustați decît arta italiană". Și nici nu vă spune : „Disprețuiți arta gotică, e maladivă, prețuiți doar arta greacă". Ea îl lasă pe fiecare să dea liber curs predilecțiilor sale personale, să prefere ceea ce-i conform cu temperamentul său și să studieze cu o și mai mare grijă ceea ce corespunde cel mai bine propriului său spirit. [...] ; ea procedează ca și botanica, știință care studiază, cu egal interes, portocalul și laurul, bradul și mesteacănul ; este ea însăși un fel de botanică aplicată nu plantelor, ci operelor umane. În această calitate, ea urmează mișcarea generală ce apropie astăzi științele morale de științele naturale și care, conferindu-le celor dintîi principiile, precauțiile, direcțiile celorlalte, le comunică aceeași soliditate și le asigură același progres"[5].

E vorba deci, pentru a ne exprima în termenii folosiți astăzi, de a găsi o soluție prin care să se realizeze un izomorfism de structură între discursul critic (ca discurs aparținînd domeniului „științelor morale" — astăzi spunem al „științelor omului") și cel al științelor naturii. Aceasta înseamnă că Taine încearcă și, în esență, reușește, o racordare la epistemologia dominantă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea : cea care se impune acum prin progresul realizat în domeniul științelor naturii și care are drept caracteristică dominantă obținerea unei noi cunoașteri, în funcție, în primul rînd de legea determinismului și a cauzalității universale. Să ne reamintim că este perioada cînd Darwin își dezvoltă,

[5] H. Taine, *Pages choisies*, Paris, Librairie Hachette, f.a., p. 226—227.

în celebra sa lucrare *Despre originea speciilor pe calea selecției naturale* (1859), doctrina transformistă cu privire la variabilitatea speciilor și cînd, de asemenea, în Franța, o pleiadă de străluciți savanți pun bazele fiziologiei și biologiei (Pasteur, Claude Bernard, Edmond Perrier, Elie Metchnikoff, Félix Le Dantec, Charles Richet — Le Dantec fiind totodată și filosof iar Richet fiind și romancier, poet, filosof, sociolog), chimiei (Marcelin Berthelot), fizicii (Pierre Duhem), entomologiei (J. H. Fabre) moderne. Principiul care stă la baza tuturor acestor demersuri științifice este cel exprimat de Claude Bernard în importanta sa lucrare *Introducere la studiul medicinii experimentale* (1865), ce a fost pe bună dreptate numită *„Discursul despre metoda fiziologiei"*, și în care sînt formulate regulile „metodei experimentale", principala dintre ele fiind aceasta : *„Critica experimentală pune totul la îndoială,* cu excepția principiului determinismului științific".

Conceptul de „determinism" trebuie înțeles aici în sensul în care-l înțelege secolul XIX-lea, ca determinism univoc, abstract și mecanic și nu, așa cum îl înțelege secolul al XX-lea, care, în urma progreselor fizicii în special, și-a construit o nouă epistemologie, caracterizată prin punerea în discuție a vechiului concept și asumarea lui ca determinism statistic, concret. Determinismul abstract implică doar cauzalitatea mecanică și exclude contingentul, întîmplarea. Determinismul concret și funcțional (cel al secolului nostru, deci), subsumînd contingentul, include probabilitatea. Cauzalitatea, aflată aici în relație dialectică cu probabilitatea, este, în cadrul acestei episteme, ea însăși o cauzalitate statistică [6].

Extrapolarea conceptului și a metodei pe care o implică din domeniul științelor naturii în domeniul criticii literare, implicit înțeleasă astfel ca o „știință" : iată, în esență, în ce constă noutatea tentativei lui Taine. „Fizice sau morale, faptele au totdeauna niște cauze ; ambiția,

[6] „În cadrul determinismului statistic, transformarea posibilității în realitate se realizează prin intermediul *probabilității.* Interacțiunea cauzalității și condiționării, necesității și întîmplării, a factorilor constanți și aleatori în mijlocirea realizărilor fenomenelor, a concretizării potențelor, dă probabilității caracter de *obiectivitate* și, prin aceasta, predicația probabilistică este incompatibilă cu „liberul arbitru", cu alegerea subiectivă, ceea ce con-

curajul, sinceritatea au cauzele lor, tot astfel cum digestia, mișcarea musculară, căldura animală le au pe ale lor. Viciul și virtutea sînt produse, ca și vitriolul și zahărul, și orice dată complexă ia naștere din întîlnirea altor date mai simple de care depinde. Să căutăm deci datele simple în domeniul calităților morale așa cum le căutăm în cel al calităților fizice..." [7] Și încă : „Deși mijloacele de notație nu sînt aceleași în științele morale și în științele fizice, totuși, cum în amîndouă materia este aceeași alcătuită fiind de asemenea din forțe, direcții și mărimi, putem spune că și în unele și în celelalte efectul final se produce conform uneia și aceleiași reguli" [8].

Cauza primă, în funcție de care, prin determinări (în sensul mecanic, abstract, arătat de noi mai sus) succesive, poate fi înțeles „efectul final", constă după Taine, în „cele trei forțe primordiale ale istoriei umane : rasa, mediul, momentul". Acest „efect final" este „mare sau mic în măsura în care forțele fundamentale sînt mari sau mici, și trag mai mult sau mai puțin în același sens, în funcție de faptul dacă efectele distincte ale rasei, mediului și momentului se combină pentru a se adăuga unul altuia sau, dimpotrivă, pentru a se anula unul pe celălalt". „Putem afirma cu certitudine că acele creații necunoscute către care ne duce cursul secolelor vor fi suscitate și reglate pe de-a-ntregul de cele trei forțe primordiale ; că, dacă aceste forțe ar putea fi măsurate și transpuse în cifre, *am putea deduce din ele, ca dintr-o formulă* (s.n.). proprietățile civilizației viitoare și dacă, în ciuda notațiilor

feră determinismul statistic temei și structură obiectivă. [...] *Determinismul* abstract include doar cauzalitatea mecanică și exclude contigentul, întîmplarea". Determinismul statistic este „un model particular de concretizare a determinismului *dialectic* în general", acesta nefiind reductibil la nici unul din modelele deterministe cu care a operat sau cu care operează în prezent știința. Cunoașterea omenească se apropie treptat de esența acestor determinări, niciodată însă nu le va epuiza în drumul asimptotic către absolut, cunoașterea omenească se realizează prin trepte cu caracter de adevăr relativ, aproximativ. *Una dintre aceste trepte este determinismul mecanic, alta determinismul statistic contemporan"* (s.a.) (colectiv, *Filozofie — Materialism dialectic și istoric,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 216—217).

[7] Taine, *Histoire de la littérature anglaise,* în *Pages choisies, ed. cit.,* p. 110.

[8] *Ibidem,* p. 112.

noastre vizibil grosolane și a inexactității funciare a măsurătorilor noastre, vrem astăzi să ne formăm o idee despre destinul nostru general, trebuie să ne întemeiem previziunile pe cercetarea acestor forțe. Căci, enumerîndu-le, străbatem cercul complet al puterilor ce acționează și, cînd am luat în considerare rasa, mediul și momentul, adică resortul lăuntric, presiunea din afară și impulsul dobîndit, am epuizat nu numai toate cauzele reale, ci și toate cauzele posibile ale mișcării"[9].

„Reușitele strălucite" sau, dimpotrivă, îndelungile pericade de neputință care se ivesc în arta diferitelor popoare, la intervale neregulate și fără motiv aparent, au drept *cauză* (cuvîntul acesta apare cu o foarte mare frecvență în textul lui Taine, desemnînd conceptul-cheie aflat în relație cu celălalt, de obicei presupus și nu desemnat ca atare, de determinism) „concordanțe" între cele „trei forțe primordiale" și, respectiv, „contrarietăți lăuntrice".

Astfel, în secolul al XVII-lea, are loc în Franța o asemenea reușită strălucită pentru că „firea sociabilă și darul înnăscut pentru conversație" (=rasa) al francezilor s-au întîlnit cu existența saloanelor (= mediul) și cu „momentul analizei oratorice" (= momentul). O concordanță analogă se produce cînd, în secolul al XIX-lea, „flexibilul și profundul geniu germanic" s-a întîlnit cu „epoca sintezelor filozofice și a criticei cosmopolite". O contrarietate, o neconcordanță au în schimb loc cînd, în secolul al XVII-lea, „asprul și solitarul geniu englez a încercat în chip neîndemînatic să-și însușească noua urbanitate" sau cînd, în secolul al XVI-lea, „lucidul și prozaicul spirit francez a încercat zadarnic să zămislească o poezie cu adevărat vie" (Ronsard și Pleiada fiind pentru Taine, spre desebire de contemporanii săi, de Sainte-Beuve în primul rînd, care redescoperă această perioadă a literaturii franceze cu încîntare, reprezentanții unei încercări eșuate). Rezultatul este, în primul caz, „politețea desăvîrșită și nobila literatură «régulière» din timpul lui Ludovic al XIV-lea", iar în cel de-al doilea, „metafizica grandioasă și larga simpatie critică din vremea lui Hegel și a lui Goethe"[10].

Încă din aceste puține exemple apare o anumită im-

[9] *Ibidem*, p. 113—114.
[10] *Ibidem*, p. 113, *passim*

precizie, un anumit grad de arbitrar al metodei, resimțit în faptul că nu putem totdeauna distinge în concret în mod convingător între cele „trei forțe primordiale“ altminteri definite în abstract de către Taine în chipul cel mai minuțios : *rasa* este constituită de „dispozițiile înnăscute și ereditare cu care omul vine pe lume și care de obicei se alătură unor diferențe marcate de temperament și privind structura corpului. Ele variază în funcție de fiecare popor“ ; *mediul* își imprimă pecetea de rasă, el fiind definit fie drept *climat*, fie drept un complex de *împrejurări politice*, fie drept un complex de *împrejurări sociale* sau, mai bine-zis drept toate acestea la un loc, dar cu o dominantă a unui element sau a altuia, în funcție de situațiile concrete ; *momentul* reprezintă „lucrarea“ pe care cele două forțe, cea lăuntrică (rasa) și cea exterioară (mediul, „au săvîrșit-o împreună, lucrare ce ea însăși“ contribuie la a o produce pe cea care urmează, căci „caracterul național și împrejurările în care se manifestă nu operează pe o tabula rasa, ci pe una ce poartă deja niște urme“, unul dintre artiști „fiind precursor, iar celălalt fiind succesor, primul neavînd model, iar al doilea avînd model, primul confruntîndu-se direct cu lucrurile, celălalt văzîndu-le prin intermediul celui dintîi“, „prima operă determinînd-o deci pe a doua“. Stabilind o analogie cu botanica, Taine definește acțiunea celor trei factori în felul următor : „Un popor seamănă în această privință cu o plantă : aceeași sevă la aceeași temperatură și pe același sol produce, în diferitele etape ale elaborării sale succesive, formații diferite, muguri, flori, fructe, semințe astfel încît următoarea o are totdeauna drept condiție pe precedenta și se naște din moartea ei...“

În funcție de această lege se zămislesc „marile curente istorice“ definite de Taine drept perioadele în care prevalează o anume „formă de spirit“ sau o anume, „facultate dominantă“ (*faculté maîtresse*), (Renașterea, de exemplu, sau clasicismul francez, sau epoca alexandrină). Pentru Taine, cercetarea și explicarea lor este, „ca în orice alt domeniu, o problemă de *mecanică* : efectul total este un compus *determinat* pe de-a-ntregul de mărirea și direcția forțelor care-l produc“ (s.n.).

Văzînd problematica cercetării literaturii ca fiind reductibilă la cercetarea din orice alt domeniu, fie el și

cel al științelor „exacte", Taine, în raport cu Sainte-Beuve, tric, la sufletul său, pentru ca apoi să ajungă a deduce omul fizic ce a produs-o, și de la acest om la omul lăun- Taine ca pe o „dialectică" ce constă în a trece de la operă la serva că Taine nu propune numai căutarea cauzelor lite- cauzele înseși ale acestei alcătuiri psihologice. Tot el ob- remarca tocmai acest lucru cînd descria perspectiva lui ce-l înconjoară pe autor ci și, totodată, „o lege de depen- raturii în totalitatea împrejurărilor fizice și intelectuale dență mutuală" între o societate dată și literatura ei. Re- propune un punct de vedere nu doar mai decis științific și care se vrea și se cunoaște pe sine ca atare, ci și un punct de vedere care izbutește să integreze o procesualitate mai complexă. Situîndu-se în imediata sa apropiere, continuîndu-i metoda și totodată opunîndu-i-se, Hennequin lația, la Sainte-Beuve, se reduce la cea dintre autor și operă, și are un caracter mai circumscris, și mai puțin complex. Pe de altă parte, scopurile înseși, urmărite de cei doi autori sînt diferite : dacă Sainte-Beuve vrea să rămînă pe terenul literaturii, propunîndu-și să analizeze relația dintre autor și operă în vederea evaluării acesteia, Taine urmărește un țel care transgresează domeniul literaturii (de aceea el nici nu mai evaluează operele pe care le analizează, faptul de a se ocupa de ele presupunîndu-l pe acela că le socotește ca avînd valoare) ; explicarea *psihologiei* unui popor (și nu a unui individ) prin mijlocirea operelor din care este alcătuită literatura sa. *„Vreau să scriu istoria unei literaturi și să caut aici psihologia unui popor"*. În *Filosofia artei,* Taine arată destul de explicit că pentru el artistul ca individ este doar locul nesemnificativ în sine, dar propice, unde se poate în schimb manifesta semnificativ spiritul poporului din care acesta face parte. Spiritul artistului ca individ va fi treptat modificat de mediul și momentul în care acesta trăiește, trăsăturile sale ce intră în contradicție cu ele fiind sau nimicite sau împiedicate să se manifeste.

După autorul *Criticii științifice,* Taine a mers astfel cel mai departe în sensul „criticii științifice pure", adică al unei critici degajate de prezența „impură" a unui demers critic „literar", vizibil încă și la Cousin, și la Villemain, și la Sainte-Beuve. Demersul lui Hennequin are de fapt ambiția de a integra ambele direcții, prin mijlocirea unei științe numită de el „estopsihologia", care

este (sau se vrea a fi, mai curînd) estetica interferată cu o psihologie văzută în dubla ei dimensiune individuală și socială. Sainte-Beuve, Taine, Hennequin : în cele trei ipostaze semnificative ale ei, critica franceză modernă la începuturile sale stă sub incidența psihologiei, devenită adevărată obsesie.

Reacția la acest mod fundamental de a aborda produsul artistic, de fapt în *nonspecificitatea lui,* nu va întîrzia să vină, vehementă și tinzînd ea însăși către o simetrică radicalizare. Ea se va afirma și va cîștiga tot mai mult teren, paralel cu existența unei critici care, încă pînă în zilele noastre și sub diferite forme, de la critica impresionistă a unui Anatole France sau a unui Jules Lemaître și pînă la cea profesată de așa-numita școală de la Constanz (Jauss și discipolii săi, susținători ai unei „estetici a receptării" ce se bucură de o audiență tot mai mare în Franța), perpetuează punctul de vedere psihologizant.

Momentul cel mai spectaculos al acestei reacții este înregistrat de istoria literară ca fiind cel marcat de eseul *Împotriva lui Sainte-Beuve* de Proust (scris în 1908—1910 publicat, pentru prima oară în 1954). Proust cristalizează aici un concept ce începe să se configureze discursiv încă în textele teoretice ale primilor mari poeți moderni Rimbaud, Mallarmé, Valéry (e vorba iarăși de o modernitate așa cum o concepe secolul nostru). El arată că „Opera lui Sainte-Beuve nu este o operă profundă. Faimoasa metodă care, după Taine, Paul Bourget și alții, face din autorul ei maestrul inegalabil al criticii secolului al XIX-lea, această metodă care constă în a nu despărți pe om de operă, în a considera că nu este indiferent pentru a judeca pe autorul unei cărți, socotind că această carte nu este un tratat de geometrie pură, să fi răspuns la întrebările care par cele mai străine operei lui (cum se comporta el etc.), să te înarmezi cu toate informațiile posibile despre un scriitor, să întrebi oamenii care l-au cunoscut, stînd de vorbă cu ei dacă mai trăiesc încă, citind ce au putut să scrie despre el dacă sînt morți, această metodă ignoră ceea ce ne învață o analiză cît de cît adîncită în noi înșine și anume : *cartea este produsul unui alt eu decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în*



societate, în viciile noastre" (s. n.) [11]. Pentru Proust, Taine este cel ce „visa la o *istorie naturală a spiritelor,* mai sistematică și mai bine codificată" [12], dar care, în esență aparține aceluiași tip de gîndire critică. Diferența există, arătăm noi, mai curînd din punctul de vedere al scopului urmărit : extrinsec literaturii și mărturisit ca atare în cazul lui Taine, care se vrea în primul rînd istoric și filosof ce-și află un punct de plecare în reflecția asupra artistului și a operei, în timp ce Sainte-Beuve vede aici un punct de sosire, un scop final, considerîndu-se a se situa, prin demersul său,într-un spațiu intrinsec literaturii.

Dar există un alt moment, nu mai puțin explicit afirmat, al contestării demersului de tipul celui al lui Sainte-Beuve și Taine, moment care-l precede cu mult pe cel de obicei citat de istoria literară. El este, lucru foarte important, *contemporan* cu opera celor doi critici și se manifestă — cu o violență și o claritate surprinzătoare pentru contextul cultural și istoric în care are loc — în *Corespondența* lui Flaubert. Într-un comentariu de mare interes pentru reflecția actuală asupra literaturii, care vede în operă un produs specific ce trebuie abordat printr-un demers specific, Paul Zarifopol observa, încă din 1934 că unele părți din *Corespondența* autorului *Doamnei Bovary* „rezumă o protestare complexă contra unui abuz cronic și contra unei doctrine estetice care stăpînea moda servind ca justificare acelui abuz. Este vorba de interpretarea exclusiv istorică și psihologică a fenomenelor artistice. Operele de artă luate numai ca documente morale sau istorice — aceasta era dogma, declarată sau ascunsă, care domina pe atunci teoria și istoria artei. În Franța, Sainte-Beuve și Taine erau patronii și vulgarizatorii prea cunoscuți ai noilor metode" [13].

Contextualizarea lui Taine în epocă presupune deci și asemenea repere de contestare, din care, conform unei deveniri ca procesualitatea dialectică, se va naște o nouă gîndire critică, ce concepe activitatea cercetătorului de

[11] Marcel Proust, *Contra lui Sainte-BBeuve*, București, Editura Univers, p. 78—79, col. „Eseuri" trad. de Valentin și Liana Atanasiu.

[12] *Ibidem*, p. 75.

[13] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1934, p. 82.

Iată cîteva extrase din *Corespondența* lui Flaubert citate

literatură în primul rînd ca pe o poietică și ca pe o poetică. Ea (contextualizarea) trebuie însă înainte de orice privită ca o rețea de mediatizări prin care diferite tipuri de discursuri epistemologice intră în relație de izomorfism prin medierea factorului comun reprezentat în secolul al XIX-lea de științele naturii, domeniu în care are loc cu prioritate schimbarea de perspectivă epistemologică prin emergența și afirmarea unei gîndiri pozitivist-scientiste : discursul filosofic [14] (reprezentat în Franța de Auguste Comte), cel istoric (Michelet, Renan mai ales) etc., dar și cel *literar*.

Este neîndoielnic că Taine a putut influența literatura epocii sale (și, prin el, filosofia lui Comte a putut-o de asemenea influența), dar poate că termenul de influență nu este cel mai potrivit, căci presupune o mișcare de sens unic, în cazul de față de la Taine către literatură. *Romanul experimental*, așa cum îl vede Zola, de exemplu, poate fi un fel de aplicare a faimoasei formule : „Viciul și virtutea sînt produse, ca și vitriolul și zahărul", sau a acesteia, pe care Taine i-o aplicase lui Balzac : „Pentru el (pentru moralist — n.n.), virtutea este un produs, ca și vinul și oțetul, excelent, într-adevăr, și pe care trebuie să-l ai în casă din belșug, dar care se fabrică la fel ca și celelalte printr-o serie de operații fixe, cu un efect măsurabil și sigur" [15]. Or, mișcarea este biunivocă, de tipul celei care se stabilește conform teoriei intertextualității.

de Paul Zarifopol : „Punctul de plecare al lui Taine este condamnabil. Există altceva în artă decît mediul în care ea se exercită, altceva decît antecedentele fiziologice ale producătorului de artă. Cu sistemul acesta se poate explica seria și grupul, dar nicidecum individualitatea, condițiile specifice care ne fac să fim fenomenul particular care sîntem". „Pe vremea lui La Harpe, criticii erau gramatici pe vremea lui Sainte-Beuve și Taine, istorici. Dar cînd oare au să fie artiști, nimic decît artiști ? Știi dumneata un critic care din toate puterile să se ocupe de o operă în sine ? Analizează ager mediul în care s-a produs, cauzele care au pregătit-o. Dar poetica *inconștientă ?* De unde vine *ea ?* (sublinierile în text). Compoziția, stilul, punctul de vedere al artistului. Niciodată (*ibidem*, p. 83). „Critica literară este de făcut de acum înainte ; oamenii care o profesează nu sînt de meserie... Nu știu nimic de anatomia stilului" (*ibidem* p. 84).

[14] Pentru această situare se poate consulta cu deosebit profit *Postfața* lui Tudor Țopa la Hippolyte Tainie, *Filosofia artei*, București, Editura enciclopedică română, 1973, trad. de Tudor Topa.

[15] Taine, *Pages choisies, ed. cit.*, p. 110.

Un roman de tip determinist, supus principiului cauzalității mecanice, își reclamă critica adecvată (tot astfel cum noile scriituri romanești din scolul al XX-lea au contribuit la crearea unei critici noi, care să le abordeze în mod adecvat), dar și această critică, evident, îi vine în întîmpinare, obligîndu-l să devină mai conștient de ceea ce este, să-și configureze mai decis structurile. Spunem roman pentru că, în secolul al XIX-lea, în domeniul romanului se manifestă în forme mai cristalizate această tendință ce cade sub incidența unei episteme comune.

Între roman și critică se stabilește astfel o relație de interdependență ce le postulează ca activități specifice dar inseparabile. Taine (ca și Sainte-Beuve, dar mai mult decît el) a răspuns tocmai necesității acestei corespondențe, ce tinde să se stabilească între literatură și metaliteratura (critica) uneia și aceleiași perioade istorice.

Noua *imagine-clișeu* despre Taine, cea a momentului actual, începe să prindă formă de aici : din conștiința unei variabilități a structurilor literare, și deci și a metastructurilor literare (adică a criticii) ce le sînt aferente, variabilitatea datorită căreia ele au toate momentul lor de „modernitate“ în măsura în care au fost „noi“ în raport cu cele ce le-au precedat. Or, legile specifice care operează în cîmpul specific al literaturii fac ca această „noutate“, această „modernitate“ să fie repetabilă (în actul lecturii) dacă a mai existat cu adevărat cîndva.

Recitit astăzi, Taine este „modern“ nu prin „stilul artistic“ de mare strălucire pe care-l descoperă la el urmașul său Lanson (dar și o întreagă serie de critici „impresioniști“), ci prin ceea ce l-a impus cîndva ca novator : prin rigoarea carteziană cu care construiește un mare sistem ce ambiționează să pună în termenii științelor pozitive „inefabilul“ literaturii : *punctul ei central.*

FÉLIBIEN : TEORIA ASCUNSĂ

André Félibien des Avaux a intrat în istoria picturii franceze și universale ca autor al lucrării *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688), lucrare cu titlu oarecum înșelător, deoarece el escamotează demersul teoreticianului, exhibîndu-l în schimb pe cel al istoriografului.

În fapt, acest uriaș tratat în patru volume este structurat pe alternanța a două tipuri de discurs (istoriografic și teoretic), cantitativ prevalînd primul, cel de-al doilea avînd în schimb avantajul de a fi locul unde se manifestă cu precădere aportul original al lui Félibien.

În consens cu epoca sa, acesta nu acordă conceptului de „originalitate" semnificațiile și valorile pe care i le acordă epoca noastră (cu începere mai cu seamă de la romantici încoace). Félibien consideră nu numai perfect legitim din punct de vedere auctorial, ci și foarte necesar din punctul de vedere al cititorului francez, căruia i se adresează în primul rînd (necesitate ce legitimează încă o dată instanța auctorială în modul ei de a proceda), să preia masiv informația deja existentă despre „viețile" și „operele", celor mai străluciți pictori antici și moderni", de la istoriografi (numiți de el, în chiar textul lucrării) ca Vasari, Borghini, Ridolfi (pentru „moderni") sau ca Pliniu cel Tînăr (pentru „antici"). Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 -1574), cunoscutul autor al cărții *Viețile celor mai străluciți pictori, sculptori și arhitecți*, reprezintă mai cu seamă, spre deosebire de ceilalți, nu numai o sursă de date, ci și un model de demers istoriografic (ale cărui urme sînt vizibile pînă și în titlul ales de Félibien).

Divulgîndu-și sursele, Félibien face totodată unele precizări prin care se distanțează de la bun început de

C-da 178, coala 6

ele : Vasari, contemporan cu artiștii despre care a scris, i-a lăudat aproape întotdeauna ; apoi, italian fiind, a făcut apologia maeștrilor italieni, nedreptățindu-i întrucîtva pe cei ce aparțineau altor națiuni.

De asemenea istoriograful francez renunță în mod deliberat (specificîndu-și hotărîrea) la mulți dintre artiștii despre care vorbește Vasari, oprindu-se doar la cei mai de seamă și la evenimentele biografice cele mai importante.

Interesant este însă mai ales să-i urmărim justificarea prin care își motivează demersul istoriografic ca demers întemeiat în primul rînd pe istoriografii existente, dar în alte limbi decît franceza : Félibien își propune să transpună în această limbă, punîndu-le astfel la dispoziția compatrioților săi, lucruri ce nu fuseseră scrise pînă atunci decît în latină și italiană. Acesta ar fi primul scop al său, cel mai modest (din punct de vedere auctorial) și totodată și cel mai ambițios, căci el vizează trezirea și cultivarea pe plan național a interesului pentru pictură și, în subsidiar, după cum vom vedea, pentru toate celelalte arte.

Dar istoriografia lui Félibien nu e numai una de compilație. El însuși locuind doi ani la Roma ca secretar al marchizului de Fontenay, trimisul regelui Franței la Vatican (pe lîngă papa Inocențiu al X-lea), are prilejul să ia în mod direct contact cu efervescența artistică ce continua să se manifeste aici, și cu precădere în domeniul picturii. În mitologia europeană a acelui moment, Roma este (și va fi încă timp de cel puțin două secole) prin excelență o Cetate a Artei și, mai cu seamă, o cetate a artelor plastice, printre care pictura ocupă un loc privilegiat. Félibien poate așadar să ne mărturisească plin de gravitate, stabilindu-și în același timp o a doua sursă de autoritate, prima fusese cea livrescă) : „... aflîndu-mă cîtăva vreme în Italia, m-am străduit să dobîndesc pe cît mi-a fost cu putință încă și mai multă cunoaștere în domeniul acestei Arte (pictura — n.n.). decît aveam mai înainte“ [1]. Și (nerămînînd astfel în această privință mai prejos de Vasari), mai adaugă că i-a putut astfel cunoaște pe „cei mai străluciți pictori din zilele noastre“, pe cavale-

[1] *Prefață*, p. 23. Toate trimiterile se fac la ediția André Félibien, *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, București, Editura Meridiane. Traducere de Liviu Cosma.

rul Lanfranco, pe Pietro da Cortona, precum și pe „vestitul Domn Poussin, pe care îl numesc la urmă, ca fiind cel mai tînăr din toți trei. M-am străduit să-i cunosc, continuă Félibien, și mai cu seamă pe Domnul Poussin, cu care am ajuns să fiu foarte prieten. Toată lumea știe cît de mari i-au fost meritele ; iar eu unul nu cred să fi existat vreun alt Pictor care să-și fi făcut vreo idee mai înaltă despre perfecțiunea Picturii sau care să fi știut mai bine decît el în ce constă desăvîrșirea unei Lucrări" [2].

Privite din perspectiva mai sus arătată, paginile despre Poussin pot fi citite și ca justificare a întregii cărți, ca un apogeu către care totul pare a tinde, ca o supremă lecție de pictură și totodată de patriotism ; francezii află pentru prima oară, de la o instanță ce se știe investită cu deplină autoritate (a se remarca tonul dominant asertoric al observațiilor lui Félibien), că au și ei o mare pictură, Poussin fiind le *Raphäel des Francais,* Franța devenind astfel, prin mijlocirea marelui pictor și a apologetului său, rivala întru pictură a Italiei : „Franța și Italia n-au avut Pictori mai savanți. Semănau mult între ei în ceea ce privește măreția concepției, alegerea subiectelor nobile și elevate, bunul gust ce se vădește în modul lor de a desena, orînduirea personajelor, puternica și însuflețita exprimare a tuturor simțămintelor. Amîndoi s-au preocupat mai mult de formă decît de culoare și au preferat lucrurile ce impresionează și mulțumesc spiritul celor ce nu mulțumesc decît vederea. Iată de ce cu cît le privim mai mult operele, cu atît le iubim și le admirăm mai mult" [3].

Chiar din acest important citat putem vedea că trei idei directoare, mereu inseparabile, in-formează întreaga lucrare a lui Félibien ; exaltarea Picturii ; a picturii franceze în sfîrșit descoperită ca loc exemplar de manifestare a Picturii ; exaltarea spiritului clasic ca ipostază paradigmatică de manifestare a excelenței picturii în general și a celei franceze în particular (în această ultimă privință, mai ales : „au preferat lucrurile ce impresionează și mulțumesc spiritul — citește : «rațiunea» — n.n. — celor ce nu mulțumesc decît vederea").

Această triplă coincidență ne poate explica și forța

[2] *Ibidem,* p. 24.
[3] *A opta Convorbire,* p.327.

cu care s-a impus, în cea mai mare măsură, iniţial cel puţin, datorită autorului *Convorbirilor*, ceea ce se va numi „poussinismul", adevărat cult al artei lui Poussin ce este totodată şi cultul unui mod clasic de a fi al artei, şi care ajunge să se confrunte, pentru cei ce-l profesează, dar nu numai pentru ei, cu însuşi modul francez de a fi al artei.

Altfel spus, în lucrarea lui Félibien întreaga istorie a picturii pare orientată către un scop suprem : afirmarea ideii clasice în cea mai realizată ipostază a ei, cea franceză, Poussin fiind mereu propus, implicit sau explicit, ca instanţă de referinţă în judecarea a tot ceea ce s-a produs în pictură pînă la el.

Textul lui Félibien stă iniţial sub semnul unei reticenţe, de îndată depăşită însă : reticenţa celui ce scrie despre pictură fără a fi pictor. E o dilemă la care atîţia mari scriitori — pentru a ne referi doar la această categorie de nonpictori care au scris despre pictură, şi cu ce rezultate importante — şi-au dat răspunsul lor. Cel al lui Félibien invocă o situaţie de fapt (au mai fost şi alţii care au procedat la fel) şi o preferinţă veche : „Dacă n-aş avea drept exemplu mai mulţi oameni de seamă care au scris despre Ştiinţe şi despre Arte pe care nu le-au profesat niciodată, aş avea de ce mă teme că voi fi învinuit că astăzi mă apuc să vorbesc despre o Artă atît de îndepărtată de ocupaţiile pe care le-am avut (Félibien fusese arhitect — n.n.). Dar de vreme ce în această privinţă nu fac decît să imit persoanele cele mai docte, nimeni nu se va mai mira că scriu despre Pictură, mai ales cînd va afla că dintotdeauna am avut o atît de mare înclinare către această frumoasă Artă, încît nu se află părţi ale ei despre care să nu fi vrut să posed o cunoaştere exactă, trecînd chiar uneori de la precepte la execuţie"[4].

Asumarea misiunii de a scrie despre pictură, şi anume despre ceea ce Félibien socoteşte a fi ipostaza ei exemplară, cea clasică, are loc însă, în ultimă instanţă, tot sub garanţia oferită de o cunoaştere obţinută prin frecventarea atelierului lui Poussin şi prin discuţiile avute cu acesta : marele pictor francez, deşi ducînd o viaţă retrasă, îi îngăduie să-l viziteze oricînd ; demonstraţiile sale au şi un caracter practic, căci îi îngăduie să asiste cînd

[4] *Prefaţă*, p. 23.



își pictează tablourile ; mai mult chiar, precizează Félibien, „am început eu însumi să pictez în atelierul lui unele mici lucrări, pentru a pune în practică doctele-i lecții“. [...] și mă simt silit să mărturisesc că datorită convorbirilor pe care le-am avut cu el am învățat să cunosc tot ce se află mai frumos în Lucrările Maeștrilor celor mai străluciți, și chiar și regulile pe care le-am respectat pentru a le face și mai desăvîrșite“ [5].

Și iată cum cititorul este silit să constate că parcurge nu doar o cuminte înșiruire de date de istorie a picturii (înțeleasă în sensul ei cel mai tradițional, cel în care prevalează biografia), ci o acută demonstrație sub-întinsă de marcate atitudini polemice. El mai este silit să constate cum discursul istoriografic se deschide neîncetat către un discurs teoretic (către o poetică), aceasta întorcîndu-se, la rîndu-i, către faptul empiric, discutat, analizat, acceptat sau refuzat în funcție de criterii teoretice.

Félibien instituie — iată marele său titlu de glorie, după părerea noastră — o doctrină clasică avînd, pentru pictura franceză, statutul ontologic și funcția pe care le are pentru literatura franceză *Arta poetică* a lui Boileau. Dacă în plan istoriografic, Félibien operează cu fapte pozitive, empiric însumate și descrise, în plan teoretic (poetic) el trece la elaborarea unor concepte (cel de rațiune, de imitație etc.) și la o abordare mai mult sau mai puțin sistematică (vizînd, oricum, sistematizarea, coerența unei construcții de ansamblu) a materialului factologic. Demersul său este însă și unul marcat normativ (ca și cel al lui Boileau) : pictura trebuie să țină seama de o sumă de reguli, în conformitate cu care, odată produsă, ea va fi judecată : subiectul „nobil“, respectarea „culorii locale“, a verosimilului etc. etc. Pentru a trece însă la aplicarea lor practică, pictorul trebuie să cunoască o serie de alte reguli (de sub-reguli, am putea spune care țin de stricta execuție : culoarea și forma ochilor, nasului, frunții etc. etc. (pînă și ale dinților !), care trebuiesc adecvate canonic cu un personaj aparținînd unei anumite tipologii, cu un anume efect vizat etc. Cu asemenea reguli, care abundă în vastul text al lui Félibien, și pe care nu

[5] *Ibidem*, p. 24.

putem decît să le găsim savuroase în ceea ce ne apare ca fiind ingenuitatea lor (acesta este paradoxul distanței în timp la care are loc lectura : pentru contemporanii lui Félibien ele erau semnele unei cunoașteri docte a artei picturii), alunecăm spre rețetă în sensul cel mai propriu al termenului. Fapt firesc, ori de cîte ori este vorba de o doctrină estetică ce are un marcat caracter normativ, precum cea clasică. Pedant și minuțios, arătîndu-se în cunoștință de cauză și ca practician, Félibien dă de asemenea utile sfaturi cu privire la materialele utilizate de pictor și la moduri strict tehnice de a le utiliza, scriind astfel pagini dintr-un manual practic al artei de a picta (cf. mai ales *Convorbirea a V-a)*.

Dar iată-ne din nou surprinși de una dintre acele contradicții majore ce nu rezidă într-o eroare de logică a discursului demonstrativ, ci în fenomenul însuși care face obiectul acestui discurs : de fiecare dată cînd doctrina, ca ansamblu constituit la rîndu-i din alte multe încrengături de sub-ansambluri, pare a se îndrepta către o definitivă pietrificare (cu alte cuvinte, către transformarea ei în „rețetă"), Félibien face o afirmație categorică, prin care totul e de-construit : practica are totdeauna prioritatea asupra regulii, cînd e vorba de facerea artistică. „Quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'Art"[6], spune Félibien încă în *Prefața* sa, susținînd un punct de vedere care ar trebui să-i pună pe gînduri pe cei ce absolutizează doar una din dimensiunile doctrinei clasice, cea care raportează totul la conformitatea cu canonul. „Un adevărat Arhitect, mai spune Félibien, nu lucrează doar în conformitate cu niște exemple, și nici nu ține seama doar de reguli pe care alții le-au inventat, ci își alcătuiește el însuși un model desăvîrșit"[7] (s.n.) [...] există în practică dificultăți pe care teoria nu le poate prevedea, și în cazul cărora regulile nu mai slujesc la nimic"[8]. „...execuția este superioară teoriei" („l'exécution est au-dessus de la théorie"[9]).

Paradoxuri de tipul acestuia (relația dialectică dintre teorie și practică, teoria operînd asupra practicii care, la

[6] *Prefață*, p. 26.
[7] *Ibidem*, p. 29.
[8] *A cincea Convorbire*, p. 231.
[9] *Ibidem*, p. 237.

rîndu-i, și ieșindu-i de sub control, operează asupra teoriei, modificînd-o, sînt specifice oricărei activități de producere artistică, indiferent de apartenența sau de nonapartenența ei la clasicism. A nu ține seama de ele înseamnă a simplifica, denaturînd-o cu desăvîrșire, o gîndire teoretică extrem de complexă pe care, o dată cu trecerea secolelor, atitudinile polemice ale diferitelor doctrine ce i s-au opus au redus-o la un set de clișee, folosite astăzi de noi cu prea mare încredere în adevărul pe care l-ar închide în ele.

Ca în cazul oricărei creații importante, *citirea* operei lui Félibien nu are șanse de a fi cu adevărat adecvată decît ca *re-citire*. Re-citite, *convorbirile* se reorganizează în funcție de noi centri de interes, alții decît cei ce păreau a fi cei mai semnificativi la prima lectură. Preponderența pe care o puteam acorda inițial (invitați și de un titlu-capcană) demersului istoriografic trebuie și altminteri corectată decît am făcut-o pînă acum. O mică frază a lui Félibien însuși, ce trece neobservată la început, dată fiind uriașa înscriere monotonă de „vieți" și de „opere", devine mai apoi o cheie de lectură perfect funcțională : „...nu am vrut întru totul să arăt viața acestor mari Pictori : ci să observ numai devenirea și progresiunea Picturii" [10].

Félibien încearcă deci să afle, dincolo de cazurile particulare, (dar și pornind de la ele, așa cum și se cuvine), să conceapă istoria picturii ca un tot unitar și specific, controlat de legi de dezvoltare proprii. Fiecare pictor este caracterizat prin ceea ce am putea numi o calitate dominantă : iată un mod simplu de a face trecerea de la particular la general. Epocile ele însele pot fi de asemenea puse sub semnul unei calități dominante. Félibien realizează astfel serii și sub-serii tipologice, modelînd un material factologic ce la prima vedere păruse cu totul rebarbativ unei astfel de ordonări.

Leonardo da Vinci, de exemplu, „dintre toate părțile picturii o poseda în cel mai înalt grad pe cea care constă în a reda expresia" [11]. Tot în legătură cu Leonardo da Vinci, Félibien observă că tablourile lui dovedesc că „prea multă perfecțiune dăunează artei". „N-a greșit decît

atunci cînd a vrut să facă totul „prea perfect“ [12], punct de vedere ce trebuie reținut (și pe care Félibien îl mai exprimă și în alte locuri) căci el nuanțează în mod decisiv, o doctrină care, într-o concepție vulgarizatoare, este tocmai cea a perfecțiunii absolute (realizată prin conformarea strictă la canon). Cel mai bun desenator dintre pictorii moderni, pentru că a studiat ca nimeni altul anatomia, este Michelangelo [13]. Tițian este cel mai mare colorist [14] etc. etc. Un singur pictor (de fapt doi, constatăm în cele din urmă, citind capitolul consacrat lui Poussin), excelează în „toate părțile picturii“. Rafael (reprezentant, evident, ca și Poussin, al clasicismului), „acest bărbat vestit, care i-a întrecut pe toți cei ce l-au precedat, și care nu și-a aflat egalul printre cei ce au venit după el“ [15]. „Căci dacă unii au excelat în ceea ce privește o parte a Picturii, ei nu le-au știut pe celelalte decît în chip foarte mediocru, în timp ce despre Rafael putem spune că a fost vrednic de admirație în toate.“ [16]

Totuși, aceste „părți“ ale picturii comportă, după Félibien, o ierarhie : cea mai importantă „parte“ rămîne desenul (Rafael și Poussin sînt arătați ca preferînd culorii, desenul). De aceea, tot după el, cel mai strălucit secol al istoriei picturii este cel în care triumfă desenul, și anume secolul lui Leonardo da Vinci. „Acest secol i-a zămislit într-adevăr pe cei mai de seamă Sculptori și Pictori, și chiar și pe cei mai de seamă reprezentanți ai tuturor celorlalte Arte. Căci de vreme ce desenul este singura regulă ce conferă adevărata lor formă Operelor frumoase, vedem că toți artiștii din acea vreme erau conduși de această regulă infailibilă, care i-a făcut atît de vrednici de admirație.“ [17]

Tipologizarea se face nu numai prin descrierea calității dominante, ci și prin arătarea unor erori, ce sînt de fapt tot atîtea libertăți față de canoanele clasice, prilej, încă mai favorabil decît primul, de a preciza conținutul unor concepte cheie ca acelea de rațiune, imitație, vero-

[12] *Ibidem*, p. 65.

[13] *A patra Convorbire*, p. 128—129.

[14] *A cincea Convorbire*, p. 186.

[15] *A doua Convorbire*, p. 71.

[16] *Ibidem*, p. 72.

[17] *Ibidem*, p. 70.

simil, culoare locală etc. (ultimele două sînt de fapt subsumate conceptului de imitație, cel de „rațiune" controlîndu-le pe toate). Albrecht Dürer nu știa să respecte culoarea locală, ceea ce aduce prejudicii picturii sale, după Félibien : „Ei (pictorii — n.n.) trebuie să-i întreacă în această privință pînă și pe cei mai buni bărbieri ; căci trebuie să știe cum își purtau barba și părul bărbații aparținînd celor mai felurite națiuni. E o greșeală ce i se pune în seamă lui Albrecht Dürer care, în toate Tablourile sale, îi reprezenta pe bărbați cu mustăți asemenea celor pe care le poartă Elvețienii, negîndindu-se că un Pictor ce vrea să trateze un subiect trebuie să respecte starea socială, țara și obiceiurile celor pe care-i înfățișează." [18] Spre deosebire de Rafael, în ale cărui tablouri nu afli decît personaje și subiecte „nobile", Michelangelo „n-a înfățișat decît Țărani, văzîndu-i personajele ai crede că modelele nu i-au fost decît niște Hamali" [19]. Ca și Dürer, Veronese, ale cărui tablouri „nu sînt frumoase decît prin coloritul lor", nu respectă *la convenance*, căci nu ține seama de potrivirea dintre subiect și personaje pe de o parte, și „moravurile, veșmintele, mobilele" înfățișate, pe de altă parte. „Un Pictor trebuie să cunoască armele specifice fiecărei Națiuni" [20], și aceasta prin studierea „basoreliefurilor antice și a textelor istoricilor."

„Observînd" suita și progresiunea picturii", printr-un du-te-vino neîncetat de la cazul particular la cel general, Félibien precizează prin aproximări succesive, principalele concepte ale doctrinei clasice franceze. Cel de rațiune *(raison)* în primul rînd, cheie de boltă a întregului edificiu, și la care se referă, explicit (cu foarte mare frecvență) și implicit întreaga lucrare. Artistul vrea să obțină „acea frumusețe și acea perfecțiune pe care i le arată Rațiunea și regulile artei sale"[21] (s.n.). Relația dintre „știință" (realizată prin studiu metodic și luminată de rațiune) și spontaneitate (desemnată de Félibien mai ales prin termenul de „imaginație") este însă și ea perpetuu menținută în centrul doctrinei (paradox de asemenea spe-

[18] *A treia Convorbire*, p. 103.

[19] *A patra Convorbire*, p. 141.

[20] *A patra Convorbire*, p. 122.

[21] *Prima Convorbire*, p. 37.

cific oricărei arte, pe care marii doctrinari clasici nu l-au ignorat niciodată) : artistul trebuie să facă apel la „forța imaginației sale, la judecata sa și la regulile artei sale", ni se spune încă din primele pagini ale *Convorbirii întîi* [22].

Conceptul de natură este definit în strînsă relație cu cel de imitație. Natura are pentru clasici un sens foarte larg, și practic se confundă cu multitudinea obiectelor reale și imaginare (de sursă livrescă : mitologie, istorie, poezie etc.) ce intră în sfera lor aperceptivă. Din natură trebuie alese, ca fiind conforme cu Frumosul ideal către care artistul trebuie să tindă, părțile ce sînt în ele însele „nobile" și „frumoase". Dar și aici, gîndirea autentică (cea care nu preia deci clișee, așa cum se va întîmpla cu generația doctrinarilor epigoni din secolul al XVIII-lea francez) a teoreticianului ce participă efectiv la fenomenul estetic care este el însuși pe cale de a se construi (în pictura franceză clasicismul ia naștere o dată cu pictura lui Poussin) surprinde și menține un cuplu categorial antinomic specific artei, dincolo de orice orientare a ei : frumos/urît. Și iată că ne este dat să găsim cu surprindere, exact în locul unde ne-am fi așteptat mai puțin, următoarele recomandări în legătură cu înfățișarea canonică a „dinților" : Nu-i un mic cusur dacă personajele îi au negri sau galbeni, sau sînt știrbe, sau îi au prea mari : dar e adevărat că asemenea lucruri nu sînt particularizate decît arareori, ca, de exemplu, în cadrul unor bătălii, cînd sînt înfățișați soldați care, după cum tocmai spuneam, strigă, și deschid gura în timp ce-și dau duhul, și încă în alte cîteva împrejurări, cînd urîțenia este frumoasă în compoziția unei Lucrări" [23].

Totuși, imitația naturii nu trebuie confundată cu copierea ei. Pictorul trebuie să imite, nu să copieze. Principalul reproș ce i se aduce lui Caravaggio (căruia îi este opus din acest punct de vedere Poussin) este vorba de a fi „copiat cum nu se poate mai bine Natura în tot ceea ce a pictat, ...făcîndu-ne astfel sclavul acestei Naturi și nu un imitator al lucrurilor frumoase"[24]. Imitația înseamnă discernămînt și capacitatea de a vedea, datorită luminilor rațiunii, dincolo de ceea ce se înfățișea-

[22] *Ibidem*, p. 38.
[23] *A treia Convorbire*, p. 102.
[24] *A șasea Convorbire*, p. 264.

ză în imediat vederii, raporturi ce plac rațiunii, în funcție de premise (reguli) construite și acceptate de ea. Ca instanță supremă, rațiunea este decisivă nu numai în procesul de producere a operei, ci și în cel de consumare a acesteia : „Căci, putînd fi cu ușurință zăpăciți de invențiile noi și extraordinare ale Artiștilor, oamenii au nevoie de un anume studiu pentru a-și conduce cum trebuie judecata și a deslusi dacă lucrurile sînt făcute conform rațiunii și ordinii“ [25].

Iată deci încotro se îndreaptă, după Félibien, „suita și progresiunea picturii“ : către o apoteoză a Frumosului clasic, realizat printr-o conformare la reguli obținute prin medierea unei practici în cadrul căreia Rațiunea conlucrează (controlînd-o) cu imaginația.

În timp ce își constituie corpul de doctrină, Félibien transgresează strictul domeniu al picturii, vizînd continuu și alte domenii artistice, în primul rînd (conform ordinii în care apar în cursul demonstrației) pe cel al arhitecturii, la care raportarea este făcută încă din *Prefață* și căreia îi este consacrată în întregime *Convorbirea întîi* (dar să ne reamintim că Félibien este de formație arhitect). „Și astfel prin puterea imaginației sale, prin judecata sa, și datorită regulilor artei sale, el (arhitectul, n.n.s) conferă întregii sale lucrări acea unitate și acea armonie care o fac atît de plăcută.“ [26] Să observăm că asertiunea aceasta, ca și cele ce urmează, capătă o valoare de aplicabilitate la domenii foarte distincte de activitate artistică, participînd astfel la alcătuirea unei „supradoctrine“ („suprapoetici“) clasice. Arhitectul trebuie așadar chiar să examineze „toate părțile lăuntrice și să cunoască ceea ce am putea numi anatomia întregului corp al operei sale, înainte de a începe să lucreze la decorația exterioară : imitînd întru aceasta pe cei mai străluciți Pictori, care, pentru a ști și mai bine să-și îmbrace personajele, le desenează mai întîi goale, marcînd pînă și nervii, mușchii și cele mai mici amănunte, spre a fi siguri că sub veșmîntul pe care au a-l picta se află ascuns un trup“ [27].

Conținutul unor concepte esențiale pentru doctrina clasică, precum și cel de imitație, este definit și în func-

[25] *Prima Convorbire*, p. 46.
[26] *Prima Convorbire*, p. 38.

ție de asemenea raportări la alte domenii ale artisticului: „Căci Pictorul și Sculptorul caută, cînd lucrează, să-și însuflețească lucrarea și să-i insufle frumusețe și grație, imitînd pe cît mai bine obiectul pe care-l au înaintea lor..." „ ...există deci o mare diferență nu între un strălucit Pictor și un preaiscusit Sculptor și cei ce mulează chipuri după natură, a căror știință e după mine una de nimic; ci între un mulaj și un portret pictat de un bun pictor, sau între un mulaj și acele frumoase medalii ce-i înfățișează pe Rege și pe Regină, atît de doct fabricate la Lucru."[28]

Relația picturii cu poezia este și mai consecvent urmărită. Adresîndu-se, în concepția lui Félibien, mai mult decît oricare artă, prin specificul mijloacelor ei, intelectului, rațiunii, ea ne este propusă ca un loc privilegiat de manifestare a doctrinei clasice, și deci ca un model pe care pictorul nu trebuie să-l piardă nici o clipă din vedere și aceasta chiar și în ceea ce privește aspecte ce țin de execuția de detaliu: pictorii trebuie să studieze culoarea, lungimea „părului personajelor lor în textele poeților", să ia aminte că „poeților le place cel mai mult părul blond"; ei mai trebuie să vadă cum sînt reprezentați ochii de către Homer și de către alți poeți, obrajii de către Ovidiu etc. (Félibien continuă în același fel cu sprîncenele, gura, urechile, nasul, bărbia, gîtul, degetele, sînii, coapsele etc., a căror reprezentare canonică este, în cele mai multe cazuri, argumentată și prin referire la reprezentarea pe care o au în literatura anticilor). „Părțile" din natură ce trebuie selectate spre a fi pictate sînt conotate ca fiind frumoase, și deci și picturale, pentru că, în marea lor majoritate, ele au fost deja imitate de poeți, fiind conotate pentru aceștia (și pentru cei ce au venit după ei) ca poetice.

Omologiile sînt duse atît de departe încît nu o dată termenul de poet poate fi substituit celui de pictor: „... această parte a bunei convenții *(bienséance)* pe care Castelvetro o numește în poetica sa *il costume* și care trebuie să le fie comună atît marilor Poeți cît și savanților Pictori"[29].

[28] *Prima Convorbire*, p. 52.
[29] *A doua Convorbire*, p. 80.

Importanța atribuită de Félibien relației *pictură/poezie* ni se dezvăluie însă în toate implicațiile ei abia cînd ajungem la ultimele rînduri ale cărții, atît de enigmatice dată fiind ambiguitatea lor, dar cu atît mai producătoare de sensuri posibile pentru diferitele generații de cititori : „Spunînd acestea, am luat o hîrtie împăturită ce se afla pe masa mea și, dîndu-i-o lui Pymandre : Iată, i-am spus, o să-ți treci cu ea în seara asta o oră întreagă ; vei cugeta asupra gîlcevei despre care e vorba aici. Pymandre, crezînd că e vorba de vreun pamflet, o puse în buzunar : dar ieșind, o scoase, spre a vedea dacă nu era cumva vorba de vreo treabă grabnică pe care i-aș fi spus să o săvîrșească. Află că gîlceava era cea dintre Poezie și Pictură. Vru să citească puțin : dar eu i-am spus că va putea să vadă acea scriere atunci cînd va fi singur, și că în prima zi cînd ne vom întîlni îl voi ruga să-mi spună ce crede, căci voi fi fericit să-i știu părerea înainte de a mi-o face publică pe a mea. După care ne-am despărțit."

„La Peinture est une poésiei muette" („Pictura este o poezie mută"), afirma, în cursul demonstrației sale, cu deplină certitudine, Félibien : încă o dată surprinzîndu-ne prin strategiile nebănuitei sale dialectici, el pare acum a deschide relația de omologie către una, coexistentă, de (necesară) antinomie.

Este un alt mod de a spune că *punctul central* operează în orice domeniu al artistului, propozițiune implicită în tot ce încearcă a comunica această carte. Félibien se apropie de un PUNCT CENTRAL supraordonator, înfruntîndu-i mirajele, vicisitudinile, avatarurile.

ANTOLOGIA CA LECTURĂ („OPERĂ"): UN MOD DE A FI ÎN PERSPECTIVA PUNCTULUI CENTRAL

(Repere pentru o antologie a prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea)

Orice antologie presupune, prin chiar statutul ei, un punct de vedere. Înscris în noul „obiect" literar rezultat dintr-o dublă operație : de separare a unor părți de un ansamblu existent și de re-unire a lor într-un ansamblu, re-unire care vrea — și acestea ar fi antologia ideală — să creeze un ansamblu la fel de coerent constituit ca și primul. Care să-și fie sieși propria justificare, ca și operele din care a purces, purtînd în imanența lui, ca și acestea, propriul lui comentariu.

Antologia ideală ar fi tocmai aceea care, prin noua coerență pe care ar realiza-o, ar șterge urmele „selecției" prin care s-a zămislit. Or, dacă teoretic o asemena reușită este posibilă, practic (în concret) ea ni se propune doar ca o limită către care nu putem decît aspira. E o virtualitate absolută în raport cu care diferitele realizări ale fenomenului se pot afla la o mai mare sau mai mică distanță : în concret, ceva din heterogeneitatea părților re-unite persistă totdeauna, chiar și în cele mai izbutite antologii (excepție făcînd poate totuși doar cele ce re-unesc părți din opera foarte omogen structurată a unui singur autor).

Totuși o mare șansă îi rămîne totdeauna oricărei antologii, fie și celei mai modeste : aceste părți heterogene, puse laolaltă prin voința unui autor de un fel particular, intră fie și numai prin faptul că, în chip material, sînt situate într-un spațiu comun, cel al cărții pe care o alcătuiesc, într-o seamă de relații de atracție și totodată de respingere ce le mențin în starea de re-unire de care vorbeam, re-unire care, în cazul oricărui produs artistic este una ce presupune o tensiune a părților. O precizare este însă necesară : starea de re-unire realizată printr-o

antologie are un statut de simulacru în raport cu adevărata stare de re-unire, cea a operei inițiale din care au fost prelevate părțile antologiei.

Aceste părți (texte) luate fiind de la diferiți autori, dintre care unii de prima mărime, nu pot fi decît heterogene, condiția lor de unicat fiind tocmai una din principalele condiții ce le statuează ca texte artistice. Ele întrețin așadar între ele ceea ce critica actuală a numit relații de „intertextualitate“, literatura în general, ca și fiecare operă literară luată în parte, fiind locul de manifestare a unor asemenea relații. În funcție de acestea, în actul lecturii (care, după critica nouă, este implicit și cel al scrierii) operele capătă mereu alte semnificații, îmbogățindu-se astfel la nesfîrșit prin noile și practic nelimitatele puneri în relație.

Or, o antologie ar putea valorifica tocmai această șansă oferită de ceea ce am putea numi legea intertextualității, antologia fiind prin excelență un „obiect literar“ „fabricat“ (utilizăm acești termeni puși în circulație de Valéry și preluați de poeticienii moderni, în afara oricărei conotații peiorative, ca termeni ce desemnează opera artistică drept un „produs“ al unei activități umane specifice) din diferite texte în vederea punerii lor în relație, și aceasta, insistăm asupra ideii mai sus arătate, începînd chiar de la modul cel mai material cu putință.

Dacă privim astfel lucrurile, chiar heterogeneitatea poate fi asumată în cadrul unei antologii, dar între limite bine calculate, altfel, prea heterogen, „obiectul literar“ care este orice antologie se dislocă, își pierde orice coerență. Similare și totuși diferite, textele alcătuitoare își pot pune astfel și mai bine în evidență dominantele care justifică re-unirea lor. Vom vedea, în cele ce urmează, că dacă nu acceptăm această premisă a heterogeneității, însăși ideea alcătuirii unei antologii de proză fantastică nu ar mai putea fi acceptată.

O antologie, spuneam, înseamnă implicit afirmarea unui punct de vedere. A face o antologie de proză fantastică înseamnă deci implicit a afirma că există un „gen“ [1]

[1] Utilizăm unii termeni între ghilimele fie pentru a marca faptul că, lansați fiind de un anume autor, ei circulă cu mare frecvență și sînt pe cale de a întruni un consens (a se vedea mai sus „obiect literar“, „fabricat“, „produs“), fie că, dimpotrivă,

fantastic, sau, dacă termenul nu poate fi acceptat, că există o modalitate comună unor texte literare la primă vedere foarte diverse prin care acestea aparţin uneia şi aceleaşi serii tipologice, cea a literaturii fantastice. Această modalitate, empiric resimţită ca fiind comună multor texte literare, nu a fost întru totul definită şi probabil că nici nu va fi vreodată, *aceste zone de ezitare şi de incertitudine fiind specifice categoriilor ce privesc activitatea artistică şi produsul ei.* La acest prim, şi cel mai specific criteriu al selecţiei vom reveni : dorind să-l justificăm, vom încerca prin chiar aceasta să precizăm propriul nostru punct de vedere referitor la conceptul de literatură fantastică.

Antologia poate fi însă alcătuită şi conform unui alt criteriu, de natură extrinsecă în raport cu domeniul specific al literaturii fantastice, dar extrem de util dat fiind limitele — de data aceasta perfect tangibile — pe care şi le propune în planul istoriei literare şi al tipurilor de discurs : ca antologie a prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea. Dar chiar şi în această privinţă, dacă examinăm lucrurile mai îndeaproape, vedem că terenul pe care ne plasăm nu este chiar atît de sigur pe cît părea. Conceptul de proză este el însuşi foarte discutat astăzi, şi foarte discutabil, dacă prin proză înţelegem a desemna un text care nu este versificat. Unele texte neversificate pot fi însă poeme (ce ascultă de legile unor alte prozodii). Poeme în proză, spunem uneori, dar precizarea e de prisos şi neconcludentă din punctul de vedere al poeticilor moderne. Textele lui Nerval şi ale lui Lautréamont sînt proze fantastice sau poeme fantastice ? Dacă acceptăm ca premisă susţinerile poeticienilor de azi (or, noi le acceptăm), atunci aceste texte sînt poeme. În subtitlul neexprimat al antologiei termenul de proză trebuie deci înlocuit cu cel de literatură, deşi în alcătuirea ei se vădeşte o clară decizie de a privilegia povestirea (proza) în raport cu poemul (reprezentat doar prin cei doi mari poeţi citaţi).

Cît priveşte celălalt criteriu, strict spaţial şi cronologic (literatură fantastică franceză din secolul al XIX-lea), el oferă, neîndoielnic, alt fel de garanţii de obiectivitate şi certitudine. Dar trebuie să recunoaştem că nu prin conformarea la ele antologia îşi justifică în primul rînd exis-

există încă mari ezitări în acceptarea termenului respectiv (şi tocmai acesta e cazul aici).



tența. Strict necesară, respectarea lor nu e și relevantă cu privire la principalul nostru scop.

Iată-ne deci din nou aduși în situația de a reveni la primul nostru criteriu, cel al „genului“ fantastic. Dar ce este „genul“ fantastic ? Iată o întrebare la care s-au dat multe răspunsuri, neexistînd încă un consens ferm în ceea ce privește conținutul unui concept altminteri foarte vehiculat (dar există oare un consens mai ferm cu privire la definiția realismului, sau a romantismului etc. ?)

Istoricii și teoreticienii literari din secolul nostru (și cu precădere cei din ultimele decenii) observă cu tot mai multă insistență faptul că sintagma „literatură fantastică“ desemnează opere de factură foarte diversă, atît de diversă încît, în cazurile ce se situează la extreme, prea puține lucruri par să justifice punerea lor laolaltă. Dovadă a impreciziei conceptului de „literatură fantastică“ și a necesității definirii lui. Tentativele de definire sînt numeroase, unele născute din dorința de a pune ordine într-o materie încă prea puțin clasificată, altele mînate de ambiția noilor demersuri de cercetare a literaturii de dorința a se postula ca demersuri științifice. Or, orice știință, și o „știință a literaturii“ nu se poate nici ea sustrage de la o atare exigență, trebuie să opereze cu concepte clar definite și cu o terminologie unitară și dezambiguizată.

Ca și în cazul altor concepte, s-a procedat și cu acesta prin abordare sincronică și diacronică, încercîndu-se a se vedea conținutul lui de astăzi, dar și diferitele conținuturi pe care le-a avut pe întreg parcursul său istoric.

Întrebuințarea epitetului de „fantastic“ pentru a desemna anumite opere literare este de dată relativ recentă în Franța. El se impune o dată cu apariția, către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, nu numai în Franța, ci și în Europa în general, unui nou tip de povestire care va cunoaște un enorm succes în cursul secolului al XIX-lea, și care, de fapt, coincide în mare cu ceea ce actualele abordări sincronice ale conceptului de „literatură fantastică“ obișnuiesc să desemneze ca fiind „povestire fantastică“. Acest nou tip de povestire se află în relație de analogie, dar și de opoziție (relația ce va continua a fi resimțită ca atare și în ultimele teorii despre literatura fantastică) cu un alt tip de povestire ce se impusese timp



de multe secole în literaturile europene, inclusiv cea franceză, povestire definită prin prezența a ceea ce doctrinele estetice franceze contemporane ei numeau „le merveilleux", „miraculosul", categorie menținută și astăzi în demersul ce vizează clarificarea conceptului de „literatură fantastică" (definit de unii teoreticieni francezi, după cum vom vedea, tocmai în opoziție cu cel de literatură a miraculosului").

Iată de ce, spre a marca distanța dintre cele două concepte, și a aproxima prin chiar aceasta o definire a primului, cel care ne interesează anume, este necesar a vedea ce fel de opere au fost socotite ca aparținînd genului „miraculos" așa cum s-a manifestat el în Franța. Critica „tradițională" franceză (mai veche și mai nouă) uzează de termenul de „miraculos" pentru a caracteriza opere în care prevalează ceea ce am putea numi „efectul de imaginar" (formulă pe care o propunem după modelul celei de „efect de real" utilizată de critica noua franceză) : legenda, mitul, călătoria imaginară, utopia, diferitele modalități ale genului *science-fiction* etc. Există un miraculos păgîn și unul creștin, adeseori ambele coexistînd. Intră în „literatura miraculosului" așa-numitele legende celtice *(la matière de Bretagne)* ce sînt sursa romanelor curtenești medievale, ale celor ale lui Chrétien de Troyes, de exemplu. Tot aici intră și străvechile legende și povești populare, transmise pe cale orală și mai apoi reutilizate de literatura cultă, povești cu draci, cu sfinți și cu îngeri, dar și cu elemente de mitologie greco-romană. „Misterele" și „miracolele" (specii ale genului dramatic) din evul mediu aparțin, de asemenea, literaturii „miraculosului". Mai mult chiar, acest concept de "merveilleux" apare chiar și în estetica clasică, operele marilor clasici francezi putînd ele însele a fi definite și în funcție de el. Foarte elastic, conceptul este aplicat uneori și romanelor lui Jules Verne. Mai mult chiar, după unii autori [2], tot în categoria literaturii „miraculosului" ar intra povestirea onirică sau cea care comunică experiențele extraordinare, care uneori frizează

[2] Cf. Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830—1900)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 27 avril 1974, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975.

patologicul, ca aceea a unei stări de halucinație, spontană sau provocată etc. Acest punct de vedere nu este și al nostru. Opțiunea noastră se întîlnește în această privință cu cea a altor autori de antologii de proză fantastică.[3] Trebuie totuși să recunoaștem, pe de altă parte, că texte de tipul arătat se află într-o foarte delicată zonă de frontieră unde interferează cu nuvela sau schița „psihologică" sau cu poemul vizionar.

Dar să examinăm mai îndeaproape principalele puncte de vedere actuale cu privire la categoria fantasticului în literatură (unii critici, ca Roger Caillois, o analizează și în modul ei de a se manifesta în celelalte arte, și mai ales în artele plastice, tinzînd implicit la elaborarea unei suprapoetici a fantasticului ; tot Caillois încearcă o definire a fantasticului ca experiență existențială declanșată de contactul cu anumite obiecte din natură — pietre, animale, etc., etc. — a căror formă ciudată poate acționa asupra subiectului cunoscător cu o eficiență infinit mai mare, după părerea lui Caillois, decît orice operă de artă fantastică). Vom vedea că în ciuda unei diversități aparente, pozițiile sînt relativ apropiate. Explicit sau implicit, toate, de asemenea, au în vedere necesitatea de a stabili diferența specifică față de genul proxim, adică față de genul „miraculosului". Această mișcare se desenează încă din momentul cînd, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, genul fantastic își face apariția ; teoreticienii lui mai mult sau mai puțin sistematici îl definesc ca pe un „fantastic verosimil", introducînd epitetul de verosimil în cursul demonstrației în mod evident pentru a distinge noua literatură fantastică de cea a „miraculosului". „Trebuie, scrie Nodier în 1832 în a sa *Nouă prefață la Smarra*, să descoperim în om sursa unui fantastic verosimil sau adevărat, care nu ar rezulta decît din impresii naturale sau din credințe foarte răspîndite, chiar printre spiritele cele mai elevate ale secolului nostru incredul ce a decăzut atît de mult din naivitatea antică."[4] Și tot el, în *Prefața* la *Povestea lui Hélène Gillet*, spune că este pentru ceea ce el numește „povestea fantastică adevărată" (s.n.) pentru că „zguduie adînc inima fără să sacrifice

[3] Cf. Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 1977.

[4] Citat de Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 62.

rațiunea“.[5] Tot Nodier precizează (și, chiar într-un moment de început al afirmării genului în Franța) că povestea fantastică așa cum o înțelege el cere multă artă, adică, de fapt, o artă lucidă, care să-și calculeze matematic efectele : „... acest gen cere mai multă artă decît își închipuie lumea de obicei“.[6]

Implicită în formulările mai sus citate ale lui Nodier (care, între paranteze fie spus, în propria-i practică a realizat în prea mică măsură exigența de verosimil a povestirii fantastice teoretizată de el în chip atît de exact), situarea în raport cu categoria miraculosului devine explică la alți teoreticieni. La unul dintre ei, fantasticul ajunge să se confunde cu întreg cîmpul literaturii „miraculosului“, cu excepția (în mod curios) a „miraculosului“ antic : „Fantasticul se definește prin opoziție cu miraculosul antic. Odată exclus acest element, fantasticul le acceptă pe toate celelalte : miraculosul creștin, legendele cu sfinți și cu superstiții diabolice, cu zîne și spiriduși, cu strigoi și fantome, cu vrăjitori și magie, mitologia Nordului și poveștile arabe, totul se amestecă și se juxtapune în cadrul lui.“[7] Iată de ce, mai arată același autor, consecvent propriei sale teorii, „vom numi miraculoase, fantastice și supranaturale fenomenele excepționale și inexplicate, faptele reale sau reprezentările iluzorii care ne frapează prin raritatea lor și care ne apar în contradicție cu ansamblul legilor cunoscute ce guvernează lumea exterioară, obiectivă, sau lanțul reprezentărilor noastre subiective.[8] Rezolvînd totul (căci într-o atare concepție a fantasticului fragilele zone de frontieră de care vorbeam mai sus dispar, categoria fantasticului impunîndu-se astfel cu autoritate în cea mai mare parte a cîmpului literaturii), o asemenea definiție nu rezolvă însă de fapt nimic. Am dat-o pentru că ea este însă foarte simptomatică, pe de o parte pentru adevărata obsesie pe care o reprezintă în epoca modernă genul fantastic (după unii teoreticieni acest prestigiu, transformat în obsesie și adevărată necesitate, s-ar datora dispariției, în această epocă, a vechilor

[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915, p. 51.
[8] *Idem*, p. 13.

credințe, și apariției unui spirit pozitivist; am propune chiar următoarea opoziție definitorie: literatura „miraculosului" ține de sfera sacrului, cea fantastică de sfera profanului), iar pe de altă parte, deși pune un semn de egalitate între fantastic și miraculos prin identificarea ultimului cu primul, ea sugerează, fiei și numai prin definirea lor, o posibilă opoziție între cele două categorii.

Lucrările franceze de dată mai recentă [9] consacrate fantasticului în literatură și artă fac în termeni foarte apropiați următoarea distincție între *fantastic* și *miraculos*: miraculosul construiește un univers heterogen în raport cu universul real și fără comunicare cu el; fantasticul reprezintă, dimpotrivă, intervenția brutală, surprinzătoare, a elementului supranatural în viața de toate zilele. Pentru Castex, „fantasticul nu se confundă cu afabulația convențională a povestirilor mitologice sau a feeriilor, care implică o depeizare a spiritului. El se caracterizează, dimpotrivă, printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale." [10] Iar pentru Caillois, fantasticul, spre deosebire de „feeric" (citește „miraculos"), care creează „un univers ce se opune lumii reale fără a-i distruge coerența", este o „agresiune", „un scandal, o ruptură, o irupție insolită, aproape insuportabilă în lumea reală," [11], o „ruptură a ordinii recunoscute, o irupție a inadmisibilului în sînul inalterabilei legalități cotidiene" [12]. În fantastic, „supranaturalul apare ca o ruptură a coerenței universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, amenințătoare, care sfărîmă stabilitatea unei lumi ale

[9] Printre acestea cităm: Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris José Corti, 1951; Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti 1960; Claude Roy, *Arts fantastiques*, Paris, Delpire, 1960; Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961; Roger Caillois, *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Paris, Club français du livre, 1958; *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; *Images, images...* Paris, José Corti, 1966; Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965; Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; *Le fantastique*, număr special din „Littérature" nr. 8 din 2 dec. 1972.

[10] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nordier à Maupassant, ed. cit.*, p. 8.

[11] *Fantastique. Soixante récits de terreur, ed. cit.*, p. 161.

[12] Roger Caillois, *Au coeur du fantastique, ed. cit.*, p. 161.

cărei legi erau pînă atunci considerate drept riguroase și imuabile. Este imposibilul, survenit pe neașteptate într-o lume din care imposibilul este prin definiție izgonit".[13] După Claude Roy, fantasticul este o „ruptură în cadrul ordinei naturale"[14], iar după Louis Vax, o „ruptură a constantelor lumii reale"[15]. Este ușor de remarcat cît de asemănătoare sînt toate aceste definiții, precum și prezența nelipsită a termenului „ruptură" (cu cîteva din sinonimele lui) în cadrul lor.

Noi nuanțări aduse de aceiași critici arată că incompatibilitatea dintre cele două elemente (lume cotidiană și supranatural) nu se realizează decît într-un spațiu mental din care a dispărut credința în supranatural, și care este tocmai cel al Europei moderne, în care s-a impus o concepție științifică și raționalistă: „Fantasticul presupune soliditatea lumii reale [...] Numai culturile care au ajuns la concepția unei ordine constante, obiective și imuabile a fenomenelor au putut da naștere, parcă prin contrast, acelei forme particulare de imaginație care contrazice în mod expres o atît de perfectă regularitate: spaimei supranaturale [...] Fantasticul este posterior imaginii unei lumi fără miracol, supusă unei cauzalități riguroase. În Europa, el este contemporan cu romantismul."[16]

Ideea de „verosimil", ca o categorie implicită genului fantastic, deja susținută, după cum am văzut, de Nodier, apare și la acești exegeți moderni, consecință logică a premiselor mai sus arătate. Unul dintre ei definește chiar arta fantastică drept „arta de a insera (fără a depăși cu prea multă violență verosimilul) supranaturalul într-un cadru mic-burghez."[17]

Acest criteriu al verosimilului (strîns legat de teoria „rupturii" ordinii unui univers coerent și inteligibil prin irupția elementului supranatural) a fost principalul nostru reper. El funcționează chiar și în cazul speciilor arătate de noi mai sus ca limitrofe (nuvela sau schița „psi-

[13] *Idem, Images, images...*, *ed. cit.*, p. 16.
[14] Claude Roy, *Arts fantastiques ed. cit.*, p. 6.
[15] Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, *ed. cit.*, p. 172
[16] Roger Caillois, *Fantastique. Soixante récits de terreur*, *ed. cit.*, p. 4 și p. 8.
[17] Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, *ed. cit.*, p. 479.

hologică“ și poemul vizionar) dat fiind că în ambele cazuri verosimilul poate fi aici garantat de un specific al fenomenologiei percepției (imaginea percepută deformat, percepție cu efecte terifizante, în anumite condiții neobișnuite în care poate fi pusă conștiința). S-ar putea chiar afirma că în cazul acestor specii verosimilul funcționează în chipul cel mai complet și că, prin urmare, ele ar fi cele mai conforme cu ceea ce am putea numi regula genului fantastic. Or, de fapt, lucrurile stau altfel : un exces de verosimil împiedică aici tocmai efectul de „ruptură“, considerăm noi în parte, e adevărat nu cu totul, drept care am și clasificat aceste specii literare tot în categoria celor „fantastice“. Tensiunea dintre cotidian și elementul ce-i sfîșie ordinea dată ca imuabilă este diminuată aici tocmai datorită faptului că anormalitatea se naște în chip prea normal dintr-o anterioară normalitate (sau falsă normalitate) psihică.

Categoria de verosimil este pusă în relație cu o artă foarte savantă, foarte conștientă de propriile-i mijloace (revenim și de această dată la o constatare făcută de Nodier cu mai bine de un secol înainte), caracterizată totodată ca artă „realistă“ : tranziția de la „real“ la „miraculos“ trebuie, conform uneia din regulile cele mai importante ale genului, să aibă loc pe nesimțite. Cu alte cuvinte surpriza puternică trebuie să fie rezultatul unor infime schimbări prin infime acumulări de detalii : fantasticul are drept condiție „trecerea din planul real în planul miraculos“ [18], rezultat la care un „autor ajunge prin multă logică, precizie, detalii verosimile, fiind exact, scrupulos, *realist*“ [19] (s.n.).

Acest realism asigură tocmai contrastul necesar sesizării diferenței (pe care se întemeiază mecanismul receptării unei opere de artă fantastică) dintre cele două medii incompatibile (sau mai bine zis resimțite ca atare) pe care le-am putea numi, spre a stabili o opoziție și mai clară, naturalul și supranaturalul. În concepția noastră despre o antologie a prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea, împreună cu exigența de verosimil, cea de realism (în sensul special pe care-l capătă în cadrul

[18] *Idem*, p. 487.
[19] Roger Caillois, *Fantastique. Soixante récits de terreur*, p. 11.

genului fantastic) joacă rolul principalei coordonate. De aceea și acordăm un spațiu prioritar nuvelelor lui Mérimée, pe care le considerăm a fi cele mai specific fantastice (conform premiselor stabilite) tocmai prin știința trecerii insensibile din real în supranatural. Nu din real în fantastic, cum se spune uneori, căci fantasticul (de asemenea conform definițiilor mai sus citate și care marchează de fapt un consens) este tocmai acest raport (care este o ruptură, un divorț) între real și supranatural. Vorbind însă aici de supranatural trebuie să precizăm că avem de-a face cu un supranatural a cărui existență este subiectivă, iluzorie, ca efect al unui raport de incompatibilitate.

Categoriile de *verosimil* și de *realism fantastic* ar putea fi o cale de a racorda teoria lui Todorov[20] cu privire la genul fantastic la teoriile autorilor citați de noi pînă acum și de care diferă foarte mult doar la prima vedere. Este foarte adevărat că poeticianul francez, spre deosebire de ceilalți teoreticieni ai fantasticului, care alunecă neîncetat către definirea conceptului în afara specificului său strict literar (sau artistic în general), ca experiență existențială, cu alte cuvinte către definirea unei ontologii a fantasticului în general, și nu a realizării lui în plan strict artistic, reușește mai bine decît ei să se sustragă acestei capcane. Un semn evident este că el operează mult mai puțin decît confrații săi cu categorii psihologice și mult mai mult decît ei cu categorii estetice.

Teoria lui Todorov (ce încearcă să definească fantasticul ca gen, tentativă precedată în studiul său de aceea, nu mai puțin spinoasă, de a defini categoria de gen literar) poate fi rezumată astfel : fantasticul rezidă în faptul că eroul povestirii ezită în ceea ce privește natura exactă a evenimentelor în care este implicat, a obiectelor pe care le percepe etc., punîndu-și de fapt întrebarea dacă cele ce i se întîmplă pot fi explicate prin cauze naturale, normale, sau, dimpotrivă, prin cauze supranaturale. E o dilemă la care, după Todorov, participă și cititorul, aceștia identificîndu-se în cadrul genului fantastic, în virtutea unui mecanism intrinsec textului însuși",

[20] Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, *passim*.
[21] *Idem*, p. 89.

a unei „inscripții scripturale“. [21] Ezitarea celor doi, erou și cititor, se rezolvă în cele din urmă printr-o certitudine, moment cînd fantasticul este înlocuit fie prin „bizar“ *(l'étrange)* fie prin „miraculos“ : „Dacă cititorul hotărăște că legile realității rămîn intacte și permit o explicație a fenomenelor descrise, spunem că opera ține de un alt gen, și anume de genul bizar. Dacă, dimpotrivă, hotărăște că trebuie să admită noi legi ale naturii prin care fenomenul poate fi explicat, intrăm în genul miraculos“ [22].

O atare definiție, care ar putea fi acceptată, căci efectiv „ezitarea“ descrisă de Todorov este detectabilă în cadrul limitelor genului și l-ar putea eventual delimita de alte genuri, are neajunsul de a acorda statutului de text fantastic o condiție cu totul efemeră, el durînd (funcționînd) ca atare doar atîta vreme cît durează ezitarea. Odată explicația survenită, textul se ipostaziază (funcționează) ca text bizar sau miraculos. Ideea de funcționalitate diferită a unuia și aceluiași text „fantastic“ din momentul revelației cauzei și a suspendării ezitării este formulată de noi, și nu de Todorov, ca alt mod posibil de a dezvolta premisele propuse de el. Todorov merge pe o altă cale, afirmînd că fantasticul e un gen de natură „evanescentă“, mai puțin un gen „autonom“ cît o „frontieră“ ideală, virtuală, între cele două genuri ale bizarului și miraculosului. Rezolvarea noastră funcționalistă ar putea avea avantajul de a stabiliza genul fantastic teoretizat de Todorov, definindu-l ca aplicabil textelor ce suscită ezitarea arătată mai sus și care, odată aceasta rezolvată printr-un răspuns, funcționează, rămînînd identice cu ele însele în materialitatea lor, fie ca texte ținînd de genul miraculos.

Un alt criteriu propus de Todorov este cel al lecturii referențiale : condiția *sine qua non* a unui text fantastic este ca el să fie „referențal, descriptiv, reprezentativ“ [23], obligînd la o „lectură literală“ [24]. Aceste observații, după cum vedem din ce în ce mai limpede, sînt de cu totul altă natură decît ale lui Castex, Caillois etc., și ele presupun înscrierea într-o știință a textului, într-o textologie. Adoptarea sau nonadoptarea, în cursul lectu-

[22] *Idem*, p. 46.
[23] *Idem*, p. 67.
[24] *Idem*, p. 69.

rii, a acestui criteriu al „referențialității" ar putea să ne explice caracterul volatil, spre a spune astfel, al fantasticului în textele desemnate de noi ca aparținînd categoriei poemelor „vizionare" : dacă lectura noastră este de tip referențial, ele devin, într-adevăr, texte fantastice ; dacă este de tip nonreferențial, adică de tip productiv (de noi sensuri)[25], le citim ca poeme.

O altă noutate ce apare în teoria lui Todorov : „Teama este adeseori în relație cu genul fantastic, dar nu-i condiția lui necesară"[26] (pentru ceilalți autori suscitarea sentimentului de teribilă spaimă, în erou și în cititor, este una din regulile genului, reușita textului fantastic fiind în proporție directă cu intensitatea acestui sentiment).

Interesantă, teoria lui Todorov este și ea, ca și celelalte, atacabilă în coerența ei (tocmai de aceea spuneam la început că nu avem de fapt o definiție a genului întru totul invulnerabilă, drept care și criteriile selecției sînt oarecum fluctuante ; cînd coborîm de la nivelul teoriei pure la cel al operelor concrete, lucrul se întîmplă în nenumărate cazuri ; și totuși, parcă și mai mult în cazul operelor fantastice). Cea mai importantă obiecție ce i s-ar putea aduce este aceea că identitatea dintre personaj și cititor, ce poate fi recunoscută, după el, pe tot parcursul ezitării, și care ar fi principalul criteriu de definire a genului, în concret de foarte multe ori nu se realizează, cititorul, de exemplu, știind dinainte un răspuns, deținînd dinainte o explicație pe care personajul nu le deține, situația inversă fiind de asemenea posibilă. În fapt, Todorov încearcă să abordeze din perspectiva teoriei textului, și cu o reușită parțială, un gen pe care în cele din urmă ajunge oarecum să-l definească tot în termenii exegeților ce-l precedaseră : fantasticul este „o ruptură în sistemul de reguli prestabilite"[27], literatura fantastică „postulînd existența realului, a naturalului, a

[25] Facem aici o trimitere la cele două mari categorii de texte literare desemnate de Jean Ricardou ca „reprezentative" (ținînd deci de o mimesis) și „productive" (cf. Colectiv, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, vol. 1, p. 22).

[26] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 40.

[27] *Idem*, p. 175

[28] *Idem*, p. 181.

normalului, pentru a putea apoi să le distrugă"[28].

„Ruptura" instaurată în real prin intruziunea brutală a unei anormalități : iată așadar constanta care pare a defini cu cea mai mare stabilitate genul fantastic, dincolo de numeroasele ipostazieri pe care le poate căpăta la teoreticienii francezi. În funcție de această constantă, mai intens sau mai puțin intens manifestată în textul concret, trebuie alcătuită și antologia noastră : dacă-și va da o cît de mică strădanie, cititorul dornic să depășească simpla lectură „empirică", „naivă" (deși aceasta e cea care produce poate cea mai mare plăcere cînd e vorba mai ales de genul fantastic) îi va putea cu ușurință reconstitui secreta unitate.

Demersul nostru sincronic se cere însă a fi susținut și de cel ce-i este complementar, anume de un demers diacronic. Altfel spus, este fără îndoială necesar, odată aceste criterii stabilite, să încercăm a urmări istoria prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea.

După unii autori[29], se pot distinge în progresiunea acestei literaturi 3 perioade :

1. 1830—1850 : este perioada de afirmare plenară a romantismului. Pregătit de o lentă evoluție ce are loc de-a lungul secolului al XVIII-lea, beneficiind de contactul cu traducerea în franceză a povestirilor lui Hoffmann, care se bucură de un uriaș succes de public, precum și de cel cu așa-numitul „roman negru", de asemenea în mare vogă, genul fantastic se afirmă de fapt în această perioadă o dată cu impunerea esteticii romantice, în lumina căreia poate fi abordat, fiind unul dintre produsele ei. Marele precursor în Franța, și totodată și primul autor de povestiri fantastice, este Jacques Cazotte, cu al său *Diavol îndrăgostit*. Este perioada ilustrată prin proza fantastică a lui Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, care, fiecare în maniera sa, contribuie la inventarea acestui nou gen în Franța. Mérimée, printre ei, după părerea noastră, așa cum arătam mai sus, răspunde în cea mai mare măsură regulilor acestui gen, așa cum încep să fie definite chiar de către contemporani (de Nodier mai ales) și cum vor fi descrise de către teoreticienii de mai tîrziu ai literaturii.

[29] Cf. Jean Pierrot, *op. cit.*, pe care îl urmăm în această periodizare.

Fantasticul în literatura franceză se afirmă în această primă etapă paralel cu manifestarea unui dezinteres crescînd față de literatura tradițională a „miraculosului", ale cărei forme căzuseră treptat în dizgrație și desuetudine, dar al cărei regres este abia acum perceput la adevăratele lui proporții, prin contrast cu înflorirea literaturii fantastice. „Miraculosul" inspirat din mitologia greco-romană pierde teren o dată cu refuzul literaturii post-clasice. Cît privește „miraculosul" creștin, deși cunoaște o încercare de restaurare prin *Martirii* lui Chateaubriand, el este, de asemenea, abandonat de autor și public, în favoarea noilor forme, profane, de fantastic. Legendele, poveștile cu zîne etc. își au fără îndoială în continuare publicul lor, dar interesul pe care-l stîrnesc nu poate rivaliza cu cel suscitat de noutatea și caracterul povestirilor fantastice, care răspund mai adecvat noii mentalități a unui secol ce începe a se postula ca pozitivist.

Tot în această perioadă apare o literatură care-și are sursa în experiența visului sau a stărilor psihice excepționale, eventual morbide, literatură greu de delimitat în raport cu genul fantastic [30], pe care însă, urmîndu-i întru aceasta pe unii dintre autorii cei mai autorizați (pe Castex, de exemplu), am preferat să o includem în sfera literaturii fantastice (motivele le-am expus mai sus). Charles Nodier (ca teoretician mai ales) și Gérard de Nerval reprezintă această direcție nouă care o prefigurează pe cea suprarealistă [31].

2. 1850—1880. Sînt cele trei decenii care coincid cu afirmarea și chiar cu apariția unor noi curente : realismul, parnasianismul, simbolismul. Este perioada marii revoluții poetice realizate datorită lui Baudelaire, Aloysius Bertrand, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Forțînd puțin lucrurile, toți acești poeți ar fi putut să intre într-o antologie a literaturii fantastice franceze din

[30] A se vedea mai sus. După Jean Pierrot, *op. cit.*, pe care însă nu-l urmăm, ea ar aparține nu literaturii fantastice, ci liliteraturii „miraculosului".

[31] Conceptul de „miraculos" este revalorizat de André Bréton ca suprem criteriu în primul *Manifest al suprarealismului*, cel din 1924 : „Așadar : miraculosul este totdeauna frumos, orice fel de miraculos este frumos, numai miraculosul este frumos" (*Manifeste du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 27—31).

secolul al XIX-lea, chiar și ultimul, cu al său *Ignitur*, care poate fi citit ca un metapoem (un poem despre poem) fantastic. Vrînd însă a proceda mai cu strictețe și a nu slăbi peste măsură chingile genului fanastic așa cum l-am definit, am preferat să nu includem într-o asemenea antologie decît pe Nerval și pe Lautréamont.

Masiva influență a lui Hoffmann se atenuează, lăsînd locul unei mai puțin masive influențe a lui Poe (tradus de Baudelaire), care va juca pentru această perioadă rolul pe care-l jucaseră pentru perioada anterioară povestirile scriitorului german amintit.

Gautier și Mérimée, care scriseseră proză fantastică și în anii 1830-1850, creează acum (ne referim îndeosebi la cel de-al doilea) unele dintre capodoperele genului.

Totodată, apar noi nume în sfera literaturii fantastice : Barbey d'Aurevilly, Erckmann-Chatrian.

Genul fantastic tinde tot mai mult să se delimiteze de altele limitrofe (cel al „miraculosului", cel științifico-fantastic, etc.), în funcție de criteriul verosimilului, ce se dezvoltă cu exigență și tehnică și în corelație cu dezvoltarea esteticii realiste (Mérimée, unul dintre maeștrii nuvelei fantastice, este și un maestru al nuvelei realiste).

O parte a literaturii fantastice scrise acum pare a căuta un suport verosimil al întîmplărilor fantastice în stări de conștiință excepționale, dar verosimile, ca visul, halucinația, percepția în general modificată în raport cu starea ei de normalitate. Căutările acestea duc către ceea ce a fost numit un „fantastic interiorizat" [32], altfel spus către o proză psihologică fantastică ce ar putea fi adecvat analizată și în funcție de o explorare a fenomenologiei percepției. Tehnicile presupuse de acest tip de literatură, care relativizează viziunea (atît a personajului cît și a cititorului), ne pot duce departe pe calea unor inovații ce anunță forme ale scriiturilor noi din secolul nostru. De altfel considerăm că observația pe care o facem cu privire la ele poate fi extinsă la întreg genul fantastic, care mizează în toate ocurențele, tocmai pe relativizarea viziunii.

3. 1881—1900. Tendința către un „fantastic inteorizat" se accentuează, ilustrată în primul rînd de nuvelele

[32] Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 47.

lui Maupassant. „Efectul de imaginar", în sensul pe care l-am propus mai sus, creînd acest concept după modelul celui de „efect de real", este în mod paradoxal înlocuit printr-un „efect de real" : povestirea fantastică într-una din ipostazele ei importante devine un document, o relatare exactă a unor stări de conștiință excepționale, dintre care unele mimează patologicul, se află la limita lui sau chiar în plină patologie (sublimată, să nu uităm nici o clipă acest lucru, prin însuși actul literar). Supunerea la regula verosimilului, care fusese principala exigență a prozei fantastice, ce-și căpătase autonomia ca gen tocmai în măsura în care devenise conștientă de această exigență (basmul, legenda etc., adică toate speciile genului „miraculos" nu ascultă de legea verosimilului, ci, dimpotrivă, de cea a nonverosimilului), ajunge să submineze identitatea însăși a genului fantastic, care, ca document psihologic, are tendința de a se confunda cu proza „realistă". Un alt nume important ce ilustrează această perioadă : Villiers de l'Isle Adam.

Există o strînsă relație între evoluția prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea și întreg contextul literar și cultural. Dacă în prima perioadă, în strînsă relație cu estetica romantică franceză, genul se afirmă, dar și păstrează, în virtutea celeiași estetici, o serie de elemente impure, ce țin încă de domeniul unor genuri limitrofe (descoperite cu entuziasm de romantici) ca poveștile cu zîne și draci etc., și ca, în general, o întreagă literatură folclorică a miraculosului creștin etc., în a doua perioadă el se epurează, aflîndu-și abia acum forma cu adevărat specifică, cea a unei proze ce lasă iluzia că este o proză realistă. Este momentul de apogeu al prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea, ilustrat de operele unui autor ce excelează, pe de altă parte, în povestirea realistă : Mérimée.

Încă din această a doua perioadă (și lucrurile vor continua și în cea de-a treia) importanța pe care o capătă imaginarul, visul, diferitele tipuri de explorare a zonelor obscure ale conștiinței, îndreaptă proza fantastică franceză spre o nouă formulă.

În cea de-a treia perioadă, scriitorii de proză fantastică reacționează împotriva spiritului pozitivist și utilitarist ce începe să cunoască forme tot mai degradate, influențați și de filosofia unor gînditori ca Schopenhauer sau Hart-

mann : evadarea în imaginar este percepută și ca evadare dintr-o lume a cărei realitate este astfel refuzată.

Proteiform, „genul“ fantastic se pregătește pentru configurațiile pe care le va lua în secolul al XX-lea.

Loc situat între ezitare și certitudine, între realismul cel mai anodin și o mirabilă evadare din el, prin crearea unei rupturi, *punctul central* este, în literatura fantastică, o adevărată cvadratură a cercului, un magic cerc pătrat.

FRAGMENTE PENTRU O PRE-POIETICĂ/POETICĂ FLAUBERTIANĂ

Critica și istoria literară — dăm aici conceptului de istorie literară sensul consacrat prin tradiție, ce se referă la cunoașterea unor date pozitive privind biografia scriitorului, circumstanțele istorice, politice, sociale, culturale etc. în care au loc geneza și receptarea, în primul rînd de către contemporani (dar nu numai de către aceștia), a operei, poate fi valorizată de o poietică (a facerii și a lecturii operei) și chiar de o poetică. De către prima în mod uneori aproape i-mediat, de către a doua, prin mediatizări.

Datele istoriei literare, considerate a fi extrinsece și nonspecifice „literaturității" de către reflecția critică din ultimele decenii, nu sînt, ci dimpotrivă, inutilizabile dintr-un punct de vedere specific, intrinsec. O nouă orientare critică tinde tot mai mult a se impune — teoria receptării, în primul rînd — vizînd a integra aceste date într-un sistem în cadrul căruia ar putea să funcționeze ca specifice.

„Fragmentele" ce urmează încearcă o asemenea minimă acumulare de date pozitive pe baza unor opțiuni explicitate și exercitate în perspectiva unei poietici/poetici flaubertiene.

CORESPONDENȚA

Avatarurile corespondenței lui Flaubert seamănă cu cele ale oricărei corespondențe consemnate de istoria literară : distrugere parțială, deliberată sau prin accident (mutare, incendiu etc.), sustragere din circuitul public, publicare fragmentară, adaptată, cenzurată (de către des-

tinatar, de către rudele acestuia, de către rudele autorului corespondenței etc.), mai întîi eventual în reviste, apoi în ediții tot mai cuprinzătoare și mai bogat adnotate, pe măsură ce tipărirea trece de sub controlul membrilor familiei și al prietenilor, improvizați peste noapte în editori, sub cel al unor specialiști avizați. Este un traseu pe care urmîndu-l, corespondența devine *Corespondență*, adică operă integrată unui sistem care este opera scriitorului, Opera încheiată prin moarte, funcția de comunicare a scrisorilor cu *un* receptor (destinatar), care o citește în relație cu un sistem de referință imediat utilitar, suferind o mutație fundamentală prin multiplicarea receptorilor (cititorilor), pentru care referentul este altul : înălțat din ordinea confidențialului, accidentalului, particularului univoc, în cea a unei generalități plurivoce și paradigmatice, dintr-un plan al contingenței cotidiene într-unul al necesității dincolo de cotidian.

O altă caracteristică, valabilă mai ales în cadrul unor corespondențe vaste, cu mulți destinatari, cum este și cea a lui Flaubert : integrarea în sistemul care este Opera nu e — teoretic vorbind cel puțin —niciodată definitivă, ea suferind necontenit fluctuații, pe măsură ce noi scrisori ies la lumină, fie prin grația hazardului, fie prin bunăvoința unor posesori ce se decid în sfîrșit a le pune în circulație, fie prin iscusința unor editori fervenți, dar și abili în a duce tratative îndelungate cu moștenitori avizi de cîștig (o scrisoare autografă are un preț mult mai mare decît una publicată) sau care se încăpățînează să păstreze discreția asupra unor evenimente de familie. Editarea unei astfel de corespondențe (reală, nu trucată, adică scrisă de la bun început ca *operă* aparținînd genului epistolar) este o muncă sisifică, resimțită astfel de înșiși cei ce o fac. Următoarea afirmație a autorilor ediției *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, supplément*, recueillie, classée et annotée par M. René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon, Paris, Conard, 1954, ar putea figura drept motto pentru orice ediție de corespondență : „Nu pretindem că această lucrare este definitivă : o corespondență generală nu poate fi niciodată o publicație *ne varietur* (cf. vol. 1, p. 1).

Istoria publicării corespondenței lui Flaubert este pasionantă ca un roman polițist, numai că, așa cum arătam, deznodămîntul ei rămîne mereu amînat.

C-da 178 coala 8

Flaubert moare în 1880. În 1883-1884, Caroline, nepoata sa preaiubită, ce va juca un rol fast și totodată nefast în povestea publicării scrisorilor unchiului său, se gîndește „să-i cinstească memoria și să cîștige ceva bani" (cf. *Prefața* lui Jean Bruneau la ediția Pléiade, p. XII, din care preluăm în parte datele ce urmează) editînd prețioasa corespondență risipită pe la nenumărați destinatari sau pe la moștenitorii acestora. Caroline le scrie așadar celor ce posedă cele mai multe scrisori ale lui Flaubert, cerîndu-le să i le încredințeze în vederea publicării : lui Taine, prințesei Mathilde, lui Théophile Gautier fiul, lui Alfred Maury, lui Gustave Toudouze, lui Louis de Cormenin, lui Maxime du Camp, baronului Spoelberch de Lovenjoul etc. Cei mai mulți dintre aceștia (Taine, prințesa Mathilde, Louis de Cormenin, Maxime du Camp) refuză să-i trimită scrisorile. Caroline ține însă să-și mascheze inițiativa, pretinzînd însă, într-o prefață din 20 februarie 1926 la ediția Conard în 9 volume, că s-a hotărît să publice corespondența lui Flaubert aflînd, cam prin 1885, de la editorul E. Fasquelle, că fiica Louisei Colet, doamna Bissieu, îi propusese acestuia să tipărească scrisorile lui Flaubert către mama ei. Fasquelle o refuzase, anunțînd-o totodată pe Caroline, ce ar fi inițiat astfel publicarea în dorința de a înlătura „pericolul" pe care l-ar fi putut prezenta imixtiunea unor străini în această operațiune. Rezultatul acestei decizii este ediția în 4 volume, stabilită de Caroline și publicată la Charpentier. Primul volum (apărut în 1887) are și o „prefață" *(Amintiri intime)*, semnată de Caroline, ce va fi retipărită în edițiile Conard din 1910 și 1926. El cuprinde 148 de scrisori ale lui Flaubert din anii 1830-1850, printre care 32 de scrisori către Ernest Chevalier, 17 către Caroline Flaubert (sora scriitorului), 45 către domna X... (Louise Colet), 25 către mama scriitorului, 8 către Louis Bouilhet. După cum vedem, este vorba de scrisori adresate fie unor rude, fie unor prieteni foarte apropiați. De altminteri, corespondența către Ernest Chevalier și Louis Builhet a fost, după toate probabilitățile, în cea mai mare parte distrusă, în primul caz de către destinatarul însuși, în cel de al doilea de către moștenitori („Ei [Flaubert și Bouilhet] nu admiteau publicarea postumă a unor scrisori ce nu erau destinate publicității ; din respect pentru intențiile lui Bouilhet, corespondența dintre el și Flaubert a fost aproape

în întregime distrusă" — Louis Bouilhet, *Melaenis*, Evreux, imp. Charles Hérissey, 1900, prefață de A. Join-Lambert, p.. IX, *apud* Jean Bruneau, *op. cit.)*.

De fapt, acest volum de corespondență editat și publicat de Caroline fusese precedat de un altul, care deține prioritatea în ordine cronologică : *Scrisorile lui Flaubert către George Sand*, cu o prefață de Guy de Maupassant, publicat în 1884 la Charpentier și cuprinzînd 122 de scrisori.

După apariția ultimului volum (1893) din seria celor patru, în care nu figura nici o scrisoare a lui Flaubert către Caroline, aceasta publică în 1906 la Fasquelle un volum cuprinzînd 390 de scrisori — incomplete — ce-i fuseseră adresate de către Flaubert.

Ediția Conard din 1910 (în 5 volume) retipărește întocmai (îmbogățindu-le doar cu unele note) cele 5 volume apărute la Charpentier și Fasquelle. Pentru edițiile Charpentier și Conard, Caroline utilizase, în afară de scrisorile autografe, pe care le putuse obține, *copii* după o parte din scrisorile către Louise Colet și Ernest Chevalier, ale căror originale rămăseseră la moștenitorii celor doi, doamna Bissieu, fiica Louisei Colet, și Albert Mignot, nepotul și biograful lui Ernest Chevalier.

Ediția du Centenaire, publicată sub îngrijirea lui René Descharmes (4 vol., 1922–1925), marchează o dată importantă în istoricul pe care-l schițăm aici, nu prin bogăția materialului, căci nu conține nici o scrisoare proriu-zis inedită, ci prin abordarea cu adevărat științifică. Reiné Descharmes își propune ca lege de bază (căreia i se va supune și editorul viitoarei ediții Pléiade) editarea după *autografele* corespondenței lui Flaubert, suspectînd din principiu edițiile anterioare : doar „în asemenea caz ne luăm întreaga răspundere în legătură cu textul pe care îl publicăm" *(Notă liminară*, vol. 1, p. 1). El reușește să lucreze după autografele scrisorilor către Ernest Chevalier și Louise Colet (pe care Caroline nu le obținuse), fiind astfel în măsură să publice un text complet și corect al acestei corespondențe. Demersul său pune totodată în evidență caracterul lacunar al scrisorilor publicate în edițiile anterioare, precum și modificările ce li se aduseseră. Exeget de mare clasă René Descharmes, care este și autorul unei teze de doctorat despre *Flaubert, viața, caracterul și ideile sale înainte de 1857* (1909) (unde

publicase numeroase fragmente din scrisorile către Ernest Chevalier după autografele acestora), nu „corectează" în textul lui Flaubert : „Repetițiile de cuvinte, neglijențele, exprimările incorecte, și chiar libertățile de limbaj ale lui Flaubert au fost păstrate întocmai — numai în cazul unor expresii cu un caracter prea realist am pus în locul cuvintelor, inițiale" (*op. cit.,* p. I). De cîte ori constată, pe autograf, eliminarea unui fragment de către edițiile anterioare, René Descharmes îl semnalează prin puncte de suspensie puse între croșete, neputînd lua hotărîrea de a-l transcrie : „Nu era cu putință să umplu aceste lacune decît dacă m-aș fi hotărît să dau la iveală multe lucruri inedite, și asta întru prejudiciul și voinței dreptului formal al celor care și-au asumat răspunderea edițiilor precedente. Totuși am crezut că trebuie să semnalez cititorului pasajele suprimate, de fiecare dată cînd controlul minuțios al autografelor îmi dădea prilejul să o constat. Dacă ne putem resemna că nu posedăm decît în chip incomplet și imperfect *Corespondența* lui FLAUBERT, atunci, cel puțin să cunoaștem mutilările supărătoare la care a fost supusă" (*ibidem,* p. II). Caroline (ale cărei relații cu René Descharmes au fost mai curînd reci, nepoata scriitorului vrînd să mențină un adevărat monopol asupra editării corespondenței unchiului său), mai trăia încă în momentul cînd sînt scrise aceste rînduri, ceea ce ne poate explica în bună măsură tonul lor stăpînit și indignat totodată. Pentru scrisorile pe care trebuie să le reia după edițiile anterioare, Descharmes își declină orice responsabilitate, experiența confruntării cu autografele de care dispusese, arătîndu-i că ele au suferit „numeroase alte răni". Descharmes restabilește deci „în puritatea lor originară", atunci cînd posedă autografele, fragmentele deja publicate, fără a-și îngădui introducerea unor fragmente suprimate de către cei interesați. Totodată, pe baza autografelor, comprimă sau desparte fragmente unificate sau, dimpotrivă, separate în edițiile anterioare, desfășurînd o uriașă muncă de datare și clasificare a scrisorilor. Diferența numerică realizată față de cele două ediții anterioare (1632 în raport cu 1199 și, respectiv, 1366) este realizată nu prin publicare de inedite ci prin reorganizarea materialului (mai multe scrisori într-una singură, separate de ediția du Centenaire, sau mai multe restabilite prin fragmentarea uneia singure de către aceeași ediție), prin

publicarea tuturor scrisorilor lui Flaubert, deja tipărite prin reviste, broșuri, studii critice etc. și nepublicate încă în volum (și acestea suspecte întrucît privește conformitatea cu originalul)și, de asemenea, prin publicarea unor scrisori ale căror autografe sînt depuse în biblioteci publice, muzee sau colecții publice, „fără nici o prohibiție de comunicare sau transcriere“ (*Notă finală*, vol. 4, p. 300, Édition du Centenaire). René Descharmes recurge și la o adnotare mai științifică și mai abundentă în raport cu edițiile anterioare, aproape cu desăvîrșire lipsite de note (cele existente sînt utile totuși, căci se referă la realități din stricta intimitate a lui Flaubert, cunoscute îndeaproape de nepoata scriitorului).

Limitele ediției Descharmes, descrise limpede de autorul ei, impuneau publicarea unei noi ediții, mai complete. Caroline îi interzise lui René Descharmes accesul la fondul principal de autografe al corespondenței lui Flaubert, păstrat de ea în vila Tanit, din Antibes (relațiile încordate dintre cei doi ar mai putea fi explicate și prin colaborarea lui Descharmes cu René Dumesnil, ce se căsătorise cu fiica doctorului și prietenului lui Flaubert, Edmond Laporte, cu care soții Caroline și Ernest Commanville se certaseră cu puțină vreme înaintea morții scriitorului), rezervîndu-l pentru o ediție în 9 volume cuprinzînd 1992 de scrisori, ce va apărea la Conard între anii 1926 și 1933. Concepută pe principiul primei ediții Conard, cea în 4 volume (text modificat, „corectat“, publicare fragmentară, adnotare minimă), dar beneficiind totuși de textele colaționate de Descharmes cu scrisorile autografe, această nouă ediție Conard, ce publică și numeroase scrisori inedite, o ameliorează pe prima, fără a fi cu adevărat satisfăcătoare.

În 1954 apar la Conard și cele 4 volume ale *Suplimentului* la *Corespondența* (în 9 volume) lui Flaubert, îngrijit de René Dumesnil, Jean Pommier și Claude Digeon (primul volum din *Supliment* este adnotat de Gabrielle Leleu). Ele cuprind un foarte mare număr de scrisori inedite (1296), aparținînd fondului Franklin-Grout (este numele celui de-al doilea soț al nepoatei lui Flaubert), lăsat moștenire de către Caroline Institutului Franței (Institut de France) și adăugat mai tîrziu importantei colecții Spoelberch de Lovenjoul, de la Chantilly.

Ultimai ediție, cea a lui Jean Bruneau, apărută la Gallimard, în colecția Pléiade, în 2 volume (1973, 1980), cuprinzînd corespondența din anii 1830-1858, este cea mai conformă cu originalul și mai științific și bogat adnotată. Ea beneficiază de munca investită în edițiile anterioare, și mai cu seamă în ediția Descharmes, ale cărei principii își propune să le continue, cel mai important fiind : confruntarea, de fiecare dată cînd e cu putință, cu manuscrisele autografe. Din păcate, și în cazul acestei ediții majoritatea scrisorilor nu au putut fi colaționate cu autografele, ceea ce l-a obligat pe autorul ei să reproducă în cele mai multe cazuri textul ultimei ediții Conard (9 volume + 4 volume ale *Suplimentului*). Cînd transcrierea are loc după autograf, ediția Bruneau semnalează variantele cele mai semnificative. Ediția are și un important *apendice* (cuprinzînd extrase din scrisori ale lui Maxime du Camp către Flaubert [1844-1851], *Memoranda* de Louise Colet [1845-1851], scrisori ale lui Maxime du Camp către Louise Colet [1846-1847], extrase din scrisori ale lui Alfred Le Poittevin către Flaubert [1842-1843], ce contribuie la elucidarea unor momente — în mare parte rămase încă obscure — din viața și opera scriitorului.

Chestiunea ineditelor și a confruntării cu sursele originale rămîne deci deschisă, chiar și după apariția acestei ultime ediții, care nu publică ea însăși decît puține inedite.

Ortografia manuscriselor autografe a pus, în general, mari probleme editorilor *Corespondenței* lui Flaubert. După Jean Bruneau, autorul ediției Pléiade (cf. vol. 1, *Prefață*, p. XXI-XXIII, *passim*), Flaubert face numeroase greșeli de ortografie, în scrierea cuvintelor, în acordul participelor trecute etc". avînd, totodată, deprinderi ortografice particulare, dintre care unele sînt datorate uzajului oscilant din timpul său, detectabil, adăugăm noi, și în alte *Corespondențe* (cea a lui George Sand, de exemplu), iar altele originii sale normande. Cîteva dintre acestea sînt : *guères*, *de temps à autres*, *il faut mieux* (pentru : *il vaut mieux*), *apperçoit*, *caraffe*, *cigarre*, *imbecille*, *narrine*, *piannote*, *galoppe*, *redingotte* (Flaubert dublînd adeseori *t*-ul în sufixele *-ote*, *-oter*), *vraiement*. În cazul cuvintelor terminate în *-ent*, *-ant*, Flaubert folosește fie forma veche (*appartemens*, *enfans*), fie forma nouă (*appartements*, *enfants*). Între *plus tôt* și *plutôt* nu face nici o deosebire, folosind

totdeauna ultima formă. Considerînd că aceste „«greșeli» nu dovedesc nimic", Jean Bruneau restabilește în ediția sa ortografia acceptată astăzi, procedînd ca și alți editori de corespondențe în cazuri similare.

El semnalează, de asemenea, prezența a numeroase abrevieri dintre care unele refuzate de uzajul curent (*pr.* pentru *pour*, *qq* pentru *quelques*, *qqfois* pentru *quelquefois*, *gd* și *gde* pentru *grand* și *grande*, *h.* pentru *heure(s)*, *st* și *ste* pentru *saint* și *sainte M*, și *Me* pentru *Monsieur* și *Madame* 8^{bre} pentru *octobre*, 9^{bre} pentru *novembre* etc.), pe care le-a transcris conform ortografiei acceptate. În schimb, reproduce în chip fidel transcrierea literelor în cifre arabe sau în litere, socotind că faptul acesta ține de stilistică. Folosește majusculele într-un fel cu desăvîrșire arbitrar (scrie cu majusculă, de exemplu, numele lunilor, dar nu utilizează majuscule pentru nume proprii, de locuri sau de persoane : *mer morte, hamard*. Subliniază rareori titlurile de opere (în ediția Pléiade acestea sînt totdeauna subliniate, spre a se evita confuziile). În schimb, *scriitorul subliniază anumiți termeni sau expresii cărora le marchează astfel funcția clișeiformă, poetica sa scoțînd importante efecte din folosirea cursivelor*.

În corespondența autografă apar foarte rar accente, și acestea folosite nu o dată în mod arbitrar. Flaubert nu pune niciodată accentul circumflex pe imperfectul subjonctivului. Ediția Pléiade, ca și edițiile anterioare, pune peste tot accente, conform ortografiei franceze corecte. „În materie de ortografie și de accente, afirmă Jean Bruneau, deprinderile lui Flaubert sînt aceleași în corespondență și în romane", fapt evident pentru oricine le cercetează, și pe unele, și pe celelalte, după manuscrisele autografe". Orice editare a unei opere de Flaubert ar trebui să se întemeieze pe manuscrisul autograf, căci Flaubert corecta prost atît manuscrisul transcris de un copist cît și spalturile" — *iată o concluzie ce-i poate interesa nu numai pe îngrijitorii de ediții, ci și pe poieticieni și poeticieni.*

„Problema cea mai delicată" rămîne însă cea a punctuației (cf. Jean Bruneau, ibidem, p. XXIII—XXV, *passim)*, căci „punctuația joacă un rol esențial în stilul unui scriitor, mai ales în cazul unui artist ce-și *rostea* frazele cu voce tare" (subl. în text). Flaubert este foarte zgîrcit cu punctuația (puține virgule, puține puncte, adese-

ori fiind folosită linia de pauză sau un punct urmat de o linie de pauză). Fiecare ediție încearcă soluțiile ei, în dorința de a restabili punctuația „corectă". Ediția Pléiade, deși își propune să rămînă cît mai fidelă punctuației flaubertiene, se vede de asemenea nevoită să o modifice în numeroase locuri, pentru a face textul inteligibil.

Alineatele, în textul autograf, sînt puțin numeroase. Editorii lui Flaubert au avut tendința de a „aerisi" pagina, recurgînd, în mod uneori arbitrar, la alineate mai numeroase. Socotind că Flaubert acorda o mare importanță stilistică alineatului (cf. începutul capitolului VI din partea a III-a a *Educației sentimentale*: „Il voyagea...."), Jean Bruneau respectă întocmai alineatele din manuscrisele autografe. După alți îngrijitori de ediții (cf. Georges Lubin, editorul *Corespondenței* lui George Sand în 6 volume, Paris, Garnier, Frères, 1964–1969, pp. XIII–XIV), numărul mic de alineate, care duce la un aspect compact al paginilor, s-ar datora obsesiei celor din secolul al XIX-lea de a economisi hîrtia, articol încă oarecum de lux atunci, și nu ar fi, în consecință, concludent din punct de vedere „stilistic".

Toate aceste neglijențe legate de redactare surprind cînd e vorba de un scriitor atît de mult citat pentru acribia, minuția, conștiinciozitatea sa aproape maniacală. Prezența lor numai în Corespondență *ar fi în parte explicabilă prin rapiditatea (fizică) a scrierii. Existența lor însă și în manuscrisele literare propriu-zise, ba chiar dificultatea de a le vedea în corectură, ar putea face obiectul următoarei speculații: e încă o dovadă că „munca și chinul" lui Flaubert vizează ajustarea de „raporturi", în vederea constituirii unor micro- și macro-ansambluri, conform unei armonii ale cărei legi sînt inventate de scriitorul însuși, dar care, odată intuite, apoi conștientizate, îi controlează din aproape în aproape întreaga operă.* Nimic nu poate fi mai simptomatic în sensul a ceea ce susținem noi aici decît faptul că Flaubert scrie cu „greșeli" de ortografie și punctuație dar este în stare să modifice părți întregi de roman — care i-au cerut săptămîni și luni de muncă încordată — pentru a le re-armoniza (a stabili noi raporturi între părțile ce le alcătuiesc) doar pentru că a înlocuit cu un altul un nume propriu de personaj, de ziar sau de localitate, ale cărui conotații semantice și, mai ales a cărui eufonie antrenează în mod necesar, cu tirania

unei legi imanente textului pe cale de a fi scris, schimbări corespunzătoare.

Nu putem deci găsi o ruptură între discursul epistolar și cel romanesc la nivelul acesta cel mai imediat, al ortografiei, punctuației etc. Fără să vrem a insista prea mult pe acest argument, putem totuși consemna existența — chiar dacă nu știm cît de concludentă — unei structuri omogene la un nivel unde am fi putut întîlni o soluție de continuitate.

Interesante sînt și avatarurile datării corespondenței lui Flaubert și diferitele rezolvări propuse de edițiile succesive. Caroline Franklin-Grout, nepoata lui Flaubert, scrie, în prefața sa la ediția Conard din 1926 (în 9 volume) : „Dar iată în sfîrșit o nouă ediție, revăzută cu cea mai mare grijă și clasificată, muncă dificilă (dat fiind că unchiul meu nu își data scrisorile)“ (vol. 1, p. VI). Afirmația este inexactă, remarcă Jean Bruneau, deoarece Flaubert și-a datat multe scrisori către Ernest Chevalier, și toate scrisorile din timpul călătoriilor în Pirinei, Corsica, Italia și Orient. Pe de altă parte, unii dintre destinatarii scrisorilor, printre care Louise Colet și Caroline, nepoata scriitorului, au datat scrisorile, pe măsură ce le primeau de la Flaubert, sau, ceva mai tîrziu, după ștampila poștei. *Aproape întotdeauna*, Flaubert marchează ziua din săptămînă (luni etc.) și ora cînd e scrisă scrisoarea, ceea ce permite o datare foarte precisă în cazul că îngrijitorul de ediție dispune și de alte informații cu care să coroboreze acea datare inițial incompletă. Aproximativ pînă în 1845, scriitorul folosește scrisori-plic, pe care este imprimată ștampila poștală, ceea ce permite în multe cazuri datarea (uneori ștampila este totuși ilizibilă). După 1845, grație masivei corespondențe cu Louise Colet și Caroline Hamard (mai tîrziu Franklin-Grout), datată cu precizie aproape în întregime, pot fi reconstituite, cu ajutorul unui calendar, și alte datări.

Cînd lipsește cu totul datarea (ziua și ora) lui Flaubert, cînd ștampila poștei este ilizibilă sau plicul s-a pierdut sau este deteriorat chiar în dreptul ștampilei, cînd destinatarul nu a notat nici o dată pe scrisoare, editorii au recurs la ceea ce Jean Bruneau numește „critica internă“. După acesta, cazurile cînd asemenea scrisori pot fi datate cu precizie sînt rare, și ele „sînt o bucurie pentru editor“. În acest gen de critică, fondată pe un dificil

sistem de reconstituiri în funcție de detalii oferite de corespondență, puse în relație, pe de o parte, unele cu altele, pe de altă parte, cu evenimente contemporane (premiera unei piese de teatru etc., etc.), au excelat mai cu seamă doi editori : René Descharmes și Gérard-Gailly. Jean Bruneau însuși a datat sau a redatat relativ numeroase scrisori aparținînd colecției Lovenjoul și mai ales muzeului Calvet. În cazurile cînd datarea nu poate fi făcută cu precizii, editorii au recurs la una aproximativă (primăvara anului..., între 15 iulie și 15 august, anul... etc).

De ce scrie Flaubert scrisori, cu o înverșunare care o egalează pe cea cu care își scrie opera ? De nenumărate ori el li se plînge corespondenților săi că, după o zi de trudă literară atroce, cu mintea sleită și trupul frînt de osteneală, mai scria încă una, două sau trei epistole, de parcă o sacrosanctă datorie l-ar mîna, nu mai puțin imperioasă decît cea față de Artă. Sau poate că această *altă* datorie nu-i decît *aceeași* datorie, a Scriitorului față de sine, față de Opera sa și față de Cititorii săi ? Oare, nu cumva Flaubert, pe măsură ce îi devine tot mai evidentă una din posibilele funcții ale practicii sale epistolare, își construiește corespondența (viitoarea *Corespondență)*)cu îndărătnicia, decizia și fervoarea duse pînă la sacrificiul de sine ale celuilalt Flaubert, ce se supune zilnic „chinurilor stilului" ? Asemenea întrebări și eventuale răspunsuri sînt probabil în multe cazuri inutile sau hazardate. Corespondența, nu o dată vastă, a scriitorilor, în secolul al XIX-lea, dar și în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în secolul nostru, de asemenea (mai ales în prima sa jumătate), este un fenomen obișnuit, în care, la primă vedere, pare a se înscrie și corespondența lui Flaubert. Cercetată mai îndeaproape, în ritmul și factura ei particulare, ea începe să ni se impună și ca divergență față de situația generală, prin cantitatea tot mai mare și continuitatea tot mai strictă a elementelor de critică și teoria literară, a căror geneză, prezență și funcționalitate sînt indisociabile de viața însăși a scriitorului, confundată ea însăși cu facerea propriei opere. Desigur că frecvența unor asemenea elemente nu a scăpat exegezei franceze, datorită căreia unele formulări flaubertiene au căpătat o valoare axiomatică, intrînd în domeniul și circuitul locurilor comune ale criticii și teoriei literare moderne. Fapt simptomatic, în sprijinul demonstrației noastre : nu astfel

stau lucrurile cu alte corespondențe de scriitori, excepție făcînd, dar numai pînă la un punct, fenomenul fiind în mult mai mică măsură relevant, corespondența lui Gide, cu Roger Martin du Gard îndeosebi.

Totuși, în ciuda acestei evidențe, exegeții flaubertieni continuă să abordeze corespondența lui Flaubert cu precădere în spiritul obișnuit, fără a face o tentativă majoră de a organiza într-un „sistem" *recurențele* (foarte numeroase) generate de o practică și o reflecție creatoare atît de intim asumate încît ajung să se identifice cu însuși planul existențial. Acest „spirit obișnuit" este cel al gîndirii dominată de factologie, obsedată de culegerea și elucidarea unor fapte și date *pozitive*. Utilitatea acestui fel de cercetare nu poate fi negată : ea este de mare importanță, și nu numai într-o fază de „început", căci acest „început", după cum arătam, este o situație cu care ne confruntăm mereu în cazul unei corespondențe numai parțial publicată și care, dat fiind dispersarea scrisorilor de la numeroși posesori (unii, necunoscuți, și care nu vor poate să se dea în vileag, iar alții reticenți față de ideea de publicare), urmează a fi — teoretic vorbind — mereu re-făcută. Totuși, faza în care se află editarea scrisorilor lui Flaubert, precum și impactul pe care îl are asupra istoriei literare un demers integrator, sistemic, practicat tot mai mult astăzi, ar justifica o reevaluare a funcționalității *Corespondenței* lui Flaubert, pusă în relație nu numai cu una sau alta dintre operele sale, ci cu *întreaga* sa Operă, și în situația de a participa la constituirea unor concepte majore ale criticii literare.

Modul „tradițional" în care este încă abordată *Corespondența* lui Flaubert frapează chiar în prefața *(de dată relativ recentă)* lui Jean Bruneau la ediția Pléiade : „Corespondența lui Flaubert este, după o părere aproape unanimă, una dintre cele mai frumoase din literatura noastră. *Ea reprezintă mai întîi un document de prim ordin asupra Franței, mai ales burgheze din secolul al XIX-lea* (subl. ns.). *Jurnalul* fraților Goncourt este limitat, în fapt, la viața literară și artistică a epocii lor ; numeroasele *Memorii* sau *Amintiri* (A. Houssaye, doctorul Véron, Du Camp, Viel-Castel..., pentru a mă limita la lumea literară și artistică) au fost scrise în vederea unei publicări eventuale și astfel alcătuite încît să slujească punctului de vedere al autorului lor. Dimpotrivă, în

Corespondența sa, Flaubert abordează toate subiectele de actualitate, pe măsură ce i se prezintă, și fără altă preocupare în afară de aceea de a spune ceea ce gîndește și de a nu-l șoca pe cel căruia îi este destinată scrisoarea, fiindu-i dezagreabil, religie (scrisorile către domnișoara Leroyer de Chantepie...), politică (scrisorile privitoare la geneza *Educației sentimentale*, la războiul din 1870 și la Comuna din Paris), moravuri și obiceiuri de tot felul. În toate aceste domenii, poziția lui Flaubert este destul de complexă : acest burghez, care i-a judecat atît de sever pe burghezi, și-a studiat epoca în chip foarte serios, iar mărturia lui este adeseori clarvăzătoare" (p. XXVII-XXVIII). Este adevărat că, după ce vorbește despre lecturile întinse și variate ale lui Flaubert, despre „cultura sa enciclopedică" („atît de rară" deja în secolul al XIX-lea), pusă în lumină de *Corespondență* și prin care aceasta capătă noi valori, Jean Bruneau adaugă : „Document asupra timpului său, bogat în judecăți personale și adeseori profunde asupra gînditorilor și artiștilor din trecut și din prezent, corespondența lui Flaubert este mai ales o «cale regală» pentru a-i pătrunde personalitatea și a-i înțelege opera. Gustave Flaubert rămîne, la urma urmei, o ființă destul de misterioasă, mai ales după marea criză din anii 1842—1845, cînd spontaneitatea romanticului lasă locul unei reflecții asupra vieții care devine totodată spectacol și materie artistică" (*ibidem*, p. XXIX). Dar chiar și aceste ultime aserțiuni, nesusținute de altminteri, de nici o desfășurare demonstrativă, nu depășesc principiul care condamnă *Corespondența* lui Flaubert la condiția de *document* (asupra epocii, a vieții, a operei scriitorului), refuzîndu-i deschiderea specifică pe care o poate pretinde către statutul de critică și teorie literară exemplare, ce pot acționa și în planul altor opere decît cea a lui Flaubert. Vrem să spunem că, deși importantă, condiția de document (manifestă, într-o mai mare sau mai mică măsură, în toate corespondențele de scriitor), pe care orice lectură aplicată trebuie să aibă în vedere, este, *în cazul lui Flaubert*, dublată în modul cel mai specific de cea de „manual" de practică și teorie literară, în care planul scriptural ajunge să coincidă cu cel existențial.

Termenul de „manual" poate să pară inadecvat aici, și Flaubert ar fi, neîndoielnic, primul care l-ar respinge, căci pentru el semnul distinctiv al „prostiei" (a se citi

totdeauna, la el : „burgheze“) este tocmai nevoia ei de a fi didactică, de a „trage concluzii“. Sîntem într-o situație de paradox, explicabilă probabil prin faptul că Flaubert vrea și totodată nu vrea, să facă critică literară. Corespondența, prin caracterul ei „spontan“, „improvizat“, discontinuu, ar fi un subterfugiu, o soluție ce ar face posibilă tocmai rezolvarea dorită, adică imposibila reconciliere dintre cele două exigențe, la fel de puternice.

În a sa *Prezentare* a ediției Gustave Flaubert *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain* (Paris, Seuil, 1963), Geneviève Bollème propune o altă explicație, bazată de asemenea pe un paradox, care nu o contrazice pe a noastră ci, dimpotrivă, i-ar putea fi complementară : scriitorul vorbește în repetate rînduri în *Corespondența* sa cu cea mai mare oroare de critică, pentru aceasta se vrea o legislatoare și judecătoare a operelor, pe care le explică, le inserează în școli, curente etc., conformîndu-se mereu unei dogme și unei prejudecăți, în timp ce el, Flaubert, concepe critica doar ca exercitatea însăși a muncii de creație proprii. A scrie critică, pur și simplu, a-și scrie cele trei „Prefețe“, pe care Flaubert le anunță întruna, dar pe care nu le-a pus pe hîrtie niciodată, ar însemna „a scrie tot despre el însuși. Cum să fi voit, cum să fi putut ? N-ar mai fi fost vorba de o operă critică, ci de o povestire, în măsura în care pentru el criticul și scriitorul nu sînt decît unul și același om. N-ar mai fi fost o lucrare, ci un itinerar spiritual. Spiritul critic ce se dezvoltă la el nu mai este decît un mod de a se învinge pe sine, un pinten ce-l rănește întruna, o exigență tot mai mare de perfecțiune, o aventură în care este angajat pe de-a-ntregul. Literatura este o etică, o asceză, o religie. *Literatura nu-i un lucru abstract, ea se adresează omului în întregimea lui* (subl. în text). Este o lucrare care n-ar fi putut fi dogmă, manifest, ci care este doar confesiune, plînset, șoaptă, ceea ce îi spui prietenului sau prietenei, sau confidentului, aceluia căruia îi scri, căruia i te adresezi pentru că numai pe el îl crezi capabil să te audă și să te înțeleagă. Nu lucrare, pe care n-a făcut-o, ci *Corespondență* pe care ne-a lăsat-o. Poveste a luptei pe care scriitorul o duce neîncetat împotriva lui însuși, pentru a ajunge la exprimare și care ajunge, prin dureri și suferință, la creația însăși. Poveste ce luminează întreaga operă a lui Flaubert, dar în același timp orice viață de

scriitor. Document prețios între toate și fără echivalent în istoria literară. Document scandalos de puțin cunoscut și pe care trebuie să-l facem cunoscut. Iată opera de critică pe care Flaubert a scris-o în sfîrșit, și care e aici, în scrisorile sale..." (*op. cit.*, p. 9).

Asemenea aserțiuni, făcute în spiritul integrator pe care-l propuneam mai sus, vin din plin în sprijinul propriei noastre teze, căci, evident, cuvîntul „document", utilizat de Geneviève Bollème, are aici un alt sens decît cel curent folosit în istoria literară. În scurta sa *prezentare* Geneviève Bollème insistă mai ales asupra caracterului exemplar și unic al *Corespondenței* ca act de critică și act totodată existențial ce trebuie acordat în *singularitatea* sa. Poate că aceasta a fost intenția și justificarea intimă a lui Flaubert, sursă a acelui mereu reînnoit proiect care l-a susținut în a sa strădanie de a-și încredința zi de zi celor apropiați gîndurile cu privire la opera sa, parcă bîntuit de spaima că mărturia-i despre experiența capitală a vieții sale ar putea să se piardă. E o „lecție" (cf. Geneviève Bollème, *La leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, Les lettres nouvelles, 1964) — ce nu s-a vrut ca atare și tocmai de aceea este eficientă — de trăire scriitoricească, și care „ne învață ce este Literatura, la ce angajează ea, literatură care, poate, îl învață de asemenea, pe cel ce nu este încă, să devină scriitor" (*Prezentare, op. cit.*, p. 9).

Acest mod de a pune problema deschide, dar și închide totodată poietica/poetica flaubertiană asupra ei înseși, menținînd ca perspectivă mai puternică *intenția* scriitorului însuși, o fidelitate față de ea, *punctul central* ca dorință, niciodată satisfăcută, de a scrie. Eu încerc aici, dimpotrivă, asumînd această dialectică a deschiderii și a închiderii, să pun în mod prioritar în lumină deschiderea, adică posibilitatea de a vedea în corespondența lui Flaubert — dar oare putem fi atît de siguri care erau ele și vizau cu adevărat, chiar împotriva unor exprimări explicite? — o contribuție la o poietică/poetică generală, cea în curs de a se constitui în epoca modernă a literaturii.

Sîntem așadar încă într-un moment al receptării care nu a depășit în mod semnificativ fazele (obligatorii) de acumulare de date și fapte. Simpla consultare a listei lucrărilor privitoare la *Corespondența* lui Flaubert atestă spusele noastre. Printre titlurile existente, se disting

cîteva, axate pe constituirea de „repertorii“ critice, care prepară momentul viitor al valorificării teoretice (de tipul : Charles Carlut, *La Correspondance de Flaubert. Étude et répertoire critique,* Paris, Nizet, 1968). „Repertoriul“ tematic are avantajul de a pune în evidență anumite recurențe, apropiindu-se de o abordare statistică. Datorită acestei „metode“, se poate demonstra pe baze „științifice“, ceea ce este oricum frapant, chiar la o abordare empirică : continuitatea și consistența reflecției teoretice a lui Flaubert asupra modului *cum* își scrie opera, reflecție inseparabilă de însăși practica scrierii, deoarece se desfășoară ca parte integrantă a procesului de creație în curs de a avea loc. Reflecția aceasta este prezentă în majoritatea scrisorilor și, am spune, indiferent de preocupările destinatarului. Dacă le citim în suită și cu atenție, observăm că Flaubert nu susține un dialog (în ciuda aparențelor), ci un nesfîrșit și — din punctul de vedere al strictei „normalități“ — *maniacal monolog.* Scrisorile cu colegii de breaslă nu sînt așadar mai interesante — sub raportul la care ne referim — decît cele pe care le adresează unor prieteni sau rude ce nu aparțin tagmei scriitoricești. Chiar atunci cînd pare a încerca să o convingă pe „Muza“ sa Louise Colet de necesitatea adoptării unei estetici a impersonalizării, el o face într-un mod în care ne trimite întruna la propria-i operă. Pînă și în paginile unde este mai aplicat la analiza unei cărți recent apărute, ce i-a fost trimisă de corespondentul său scriitor, transpare un fel de nerăbdare de a reveni la marea idee fixă a propriei estetici la care, în cele din urmă, se întoarce de fiecare dată. Această idee ajunge, după unii critici la „sintezele“ din scrisorile către George Sand și din *Prefața* la *Ultimele cîntece* de Louis Bouilhet. După noi, termenul de „sinteză“ nu este propriu nici măcar pentru a desemna acele texte „tardive“, însuși principiul gîndirii teoretice flaubertiene fiind unul al refuzului fixării, de unde și contradicțiile numeroase, care ne pot induce în eroare dacă citim *Corespondența* doar pe fragmente și nu ca ansamblu.

Singularitatea *Corespondenței* lui Flaubert — voită sau nu de acesta — poate să ni se impună ca un adevăr mai ales dacă o supunem la o probă foarte simplă : cea a citirii în paralel a scrisorilor sale și a celor ale unor mari scriitori ce-i sînt contemporani (cazul George Sand ni se

pare, în această privință, cel mai contrastant : în scrisorile ei cu greu poți găsi altceva decît referiri *nespecifice*, *extrinsece* literaturii, interesul lor trebuind a fi căutat aproape numai în planul biografic).

Am putea spune că Flaubert deturnează, într-o măsură suficient de mare pentru a deveni semnificativă, textul epistolar de la utilitatea sa obișnuită, imediată, pentru a-l anexa „muncii" sale creatoare. Vorbindu-ne din cînd în cînd despre *omul* Flaubert, el ne vorbește aproape în schimb tot timpul despre *autorul* Flaubert. Este — în aceasta rezidă unicitatea sa — vocea „monstrului sacru", un caz curios, și fără egal de corespondență „impersonală". Poziția aștrilor e favorabilă, căci *punctul central*, precum luceafărul de noapte, strălucește asupra ei.

ÎNSEMNĂRILE DE CĂLĂTORIE

Însemnările făcute de Flaubert cu prilejul călătoriilor sale în Bretania (mai-iunie 1847), în Egipt (1849—1850), la Atena și în împrejurimile acesteia (decembrie 1850 — februarie 1851) și la Cartagina (aprilie-iunie 1858), din care ediția de față dă o amplă și semnificativă selecție, pot interesa în sine, ca originale și întru totul remarcabile specimene ale genului, dar și în relație cu opera propriu-zis literară a marelui romancier.

Această dublă perspectivă, posibilă, ba poate chiar obligatorie totdeauna cînd avem de-a face cu un poet, romancier, dramaturg etc. care este totodată și autor de note de călătorie, se impune cu deosebire în cazul lui Flaubert, a cărei operă literară a fost și este interpretată de către principalii săi exegeți în strînsă legătură cu aceste pagini. Lectura lor prin raportare la creația de ficțiune ce s-a dezvoltat concomitent cu ele, lectură făcută fie cu mijloace „tradiționale", fie cu mijloace înnoite ale criticii moderne, are drept presupoziție ideea Operei ca tot unitar ale cărui părți își răspund unele altora, luminîndu-se reciproc, îmbogățindu-și întruna semnificațiile prin jocul acestei rețele de relații.

Citite „în sine" — operație mai curînd dificilă, dacă nu chiar imposibilă altminteri decît în ordinea teoretică și metodologică, pentru orice cunoscător al romanelor flaubertiene, acest „în sine" fiind mai curînd o limită de

neatins, dar către care, în anumite momente, putem tinde, și anume în acele momente cînd gustul nostru pentru documentul de călătorie prevalează, vroindu-se curat de orice imixtiune „literară" sau „erudită" —, însemnările ne frapează prin aceea că manifestă două tipuri de scriitură total diferite, dacă nu chiar opuse : una, în *Călătorie în Bretania,* foarte elaborată, cu o frază amplă, articulată din numeroase subordonate, amintind îndeaproape de fraza „clasică" franceză ; cealaltă, în restul textelor, „spontană", nesupusă unui model livresc, derutînd prin discontinuitatea pe care o realizează prin juxtapunere de propoziții scurte, eliptice, ce vor să surprindă în mod nemijlocit impresia suscitată de contactul cu o realitate nouă, mereu surprinzătoare. Prima scriitură e organizată pe capitole (ceea ce presupune, de asemenea, un grad mai avansat de elaborare), în cadrul cărora diviziunea pe zile și localități apare mai curînd ca un orificiu ce vrea să creeze iluzia unei spontaneități ; cea de a doua e cu totul fărîmițată pe zile și chiar pe ore, comunicînd o „dezordine" ce nu-i de fapt decît un alt fel de ordine, cea impusă de feluritele și imprevizibilele întîmplări ale călătoriei și, de asemenea, de feluritele și imprevizibilele reacții ale călătorului asaltat de noutate și necunoscut. Prima stă sub semnul dezvoltării și expansiunii textuale ce parcă nu vrea să lase nici cel mai mic interstițiu liber, neastupat de masa somptuoasă a cuvintelor, cea de a doua preferă racursiul, spațiul alb (elipsa), economia cea mai strictă de mijloace. Am numi această a doua scriitură, prin analogie cu pictura „pointillistă" sau, impresionistă". Ea poate să apară ca fiind mai adecvată genului („impresii", „însemnări" de călătorie), răspunzînd poate mai exact așteptărilor unui cititor dornic de informație nonmediată literar. Dar, atenție : mediatizarea aceasta este realizată doar printr-o anumită punere în formă scripturală, *Călătorie în Bretania* aparținînd în mod categoric genului „literatură de călătorie" prin caracterul ei de non-ficțiune. „Referentul" ei, adică lumea despre care ne vorbește, nu este o lume fictivă, inventată de Flaubert (ca în romanele sale), ci o lume reală.

Ne-am putea grăbi să ne explicăm această heterogeneitate a scriiturii prin aceea că textul *Călătorie în Bretania* (de fapt și în Turena, Anjou și Normandia) este scris după întoarcerea lui Flaubert — și a prietenului său,

scriitorul Maxime du Camp, care-l însoțise, și care-l va însoți și în celelalte călătorii, cu excepția celei făcute la Cartagina —, conform unei tehnici oarecum sofisticate, de tip retrospectiv : Flaubert redactează cu de-amănuntul douăsprezece sumare de capitole, el dezvoltîndu-le apoi pe cele cu număr impar, cele cu număr par fiind opera prietenului său. Mai mult chiar, aceste sumare (a căror scriitură ar putea fi considerată ca izomorfă, prin caracterul ei discontinuu, cu ceea ce am numit scriitura „pointillistă“ din celelalte însemnări de călătorie) și aceste dezvoltări sînt concepute astfel încît fiecare capitol să aibă o perfectă autonomie, putînd fi oricînd citit ca o construcție de sine stătătoare.

Străbătînd cîmpii și țărmuri pare a fi rezultatul unui fel de pariu literar : fiecare capitol trebuia să răspundă dublei exigențe de a se insera în suita celor douăsprezece, dar și de a avea un statut de nondependență, putîndu-se citi ca text rupt de contextul căruia, pe de altă parte, în alt registru de lectură, îi aparținea. Această relativă autonomie a fiecăruia dintre cele șase capitole scrise de Flaubert a înlesnit publicarea lor separată, tradiție perpetuată și care, dintr-o operă creată *în colaborare*, de către *doi* autori, a făcut, printr-o decizie la origine de natură pur pragmatică — susținută, e adevărat, de unitatea de scriitură a capitolelor flaubertiene și de caracterul lor dintru început deliberat de sine stătător —, opera *unui* autor, încheiată și deplină. Numerotarea însăși a capitolelor, singura urmă a colaborării inițiale, fie că se estompează pînă la dispariție, privirea cititorului de cele mai multe ori neînregistrînd cifra prin care este desemnat capitolul, fie că ea capătă o funcție nouă, deloc vizată de autori, dar produsă, la lectură, de însăși noua organizare a textului : cea de a realiza un joc al spunerii și al nonspunerii, în care este angajat ceea ce e scris și ceea ce e pe cale de a fi „scris“ de către cititorul însuși, în traiectoria sa imprevizibilă (din punctul de vedere al autorului) către *punctul central*.

Asemenea considerații ne pot duce foarte departe, către o carte văzută ca fiind din nou scrisă „în colaborare“, colaborarea fiind însă de data aceasta cea cu o multiplă, și mereu multiplicată instanță de lectură, ce-și asumă, conform noilor teorii, o funcție marcat auctorială. Interpretarea pe care o propunem aici, care imper-

sonalizează puternic textul, tîrîndu-l dinspre autorul către cititorul lui, nu contrazice practica și teoria flaubertiană ci, dimpotrivă, se înscrie în cadrul lor, Flaubert fiind unul dintre cei dintîi care au văzut și înțeles sensul acestei alienări, reificări a operei în raport cu artistul, pătrunderea ei într-un patrimoniu comun asupra căruia el nu mai are nici o putere.

O atare lectură, în consens cu noile valorizări pe care, astăzi, poietica și poetica literaturii încearcă să le confere operelor trecutului, ar putea scoate dintr-un impas al receptării acest text aproape deloc cunoscut marelui public, și pe care pînă și exegeții flaubertieni de seamă continuă să-l ignore, fără îndoială în primul rînd din cauza a ceea ce apare ca fiind caracterul său de text „trunchiat", de parte ce nu se poate reface într-un nou tot în urma extragerii ei din ansamblul inițial heterogen (opera scrisă în colaborare cu Maxime du Camp).

Importanța textului *Străbătînd cîmpii și țărmuri* fusese totuși înțeleasă în perioada imediat următoare primei lui publicări : această operă, ni se spune în nota asupra ediției din 1899 (Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur), cuprinde „cîteva dintre cele mai bune pagini ale marelui scriitor". Datele de istorie literară ne arată că un criteriu al posterității scrierii (după note rapide luate în timpul călătoriei) nu este concludent : *Călătoria în Egipt* este, de asemenea, scrisă după întoarcerea în Franța. Ce-i drept, după o altă tehnică, ce ne-ar obliga mai curînd să spunem „transcrisă", Flaubert nemaiprocedînd aici la o elaborare, ci doar la un fel de „trecere pe curat" a însemnărilor.

Mult mai acceptabilă este o explicație care pune în raport însemnările de călătorie cu restul creației flaubertiene. Scrisă în august 1847 — mai sau iunie 1848, Călătorie în Bretania este, după cum arată însuși Flaubert într-o scrisoare către Louise Colet, un adevărat „exercițiu" în vederea marilor opere : „Astăzi, de exemplu, am corectat cinci pagini în opt ore, și găsesc că am lucrat bine ; cît privește restul, e vai și-amar. Voi duce însă la capăt cu orice preț această muncă, în care văd un exercițiu cum nu se poate mai greu ; apoi, la vară, voi încerca să scriu *Ispitirea sfîntului Anton*" [1].

[1] *Apud* Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert 1821—1880. Sa vie — Ses romans — Son style*, Paris, Librairie Plon, 1922, p. 51.

După Thibaudet, care are în vedere și această scrisoare, *Călătorie în Bretania* reprezintă „un moment important în viața literară a lui Flaubert, începutul stilului său lucrat, trecerea de la un stil spontan la un stil elaborat“ [2] (Thibaudet pune aici în raport *Călătorie în Bretania* nu cu celelalte însemnări de călătorie — care nici nu fuseseră scrise —, ci cu cîteva opere de ficțiune din tinerețe). Modelul este La Bruyère — model la nivelul scriiturii, evident —, pe care Flaubert, în această perioadă, îl citește și îl recitește, fascinat de structura și de cadența frazei sale. Thibaudet insistă asupra incertitudinilor debutului legate de scrierea *Călătoriei în Bretania*, de rolul textului în evoluția artei flaubertiene, într-o perioadă cînd scriitorul își face încă ucenicia pe lîngă marii maeștri ai frazei clasice franceze, în timp ce alți critici preferă să-i pună în valoare originalitatea, recunoscînd în aceste prețioase „însemnări“ cîteva dintre paginile cele mai bune ale marelui scriitor“ [3], sau prezența cîtorva dintre obsesiile flaubertiene [4].

Înscriindu-ne în logica acestei demonstrații, celelalte însemnări de călătorie, cele făcute în manieră „impresionistă“, nu ar mai fi pentru Flaubert locul unui „exercițiu“ de stil, ci un rezervor de documente utilizabile în marile opere, funcționalitatea lor manifestîndu-se în raport cu acestea, nu la nivelul scriiturii, ci la cel al „materiei“, „substanței“, care, mediatizată prin ficțiune, va alimenta „materia“, „substanța“ povestirilor și romanelor. Opoziția nu trebuie însă radicalizată, deoarece, așa cum arătam, există în *Călătorie în Bretania* germenele a numeroase obsesii („teme“) specific flaubertiene („prostia burgheză“, raportul autentic/nonautentic, civilizație/natură, istorie/natură etc.) ce vor ocupa un loc central și în marile opere create ulterior (pentru a nu da decît un exemplu : în *Bouvard și Pécuchet* pot fi detectate chiar fragmente de text prelevate ca atare din *Călătorie în Bretania*).

[2] *Apud* Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert 1821—1880. Sa vie — Ses romans — Son style, Paris* Librairie Plon. 1922, p. 51.

[3] Cf. nota asupra ediției din 1899 (Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur).

[4] Cf. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

Mai frecvent citata relație dintre operă și însemnările cu privire la călătoriile în Orient (mai cu seamă cea dintre călătoria la Cartagina și Salammbô) este în mod evident alta, „însemnările“ fiind de data aceasta în raport cu opera elaborată un simplu material brut, marele stilist care este Flaubert folosind, conform esteticii sale paradoxale, pînă și cel mai anodin detaliu pe care i l-a putut oferi documentarea sa minuțioasă.

După ce am făcut acest mare ocol, încercînd să ne explicăm diferența de scriitură a însemnărilor de călătorie, prin modul lor diferit de a funcționa în raport cu restul operei flaubertiene, să ne întoarcem la ideea de lectură a însemnărilor de călătorie luate „în sine“ (am văzut cît poate fi de relativ acest „în sine“) și ca aparținînd unui gen autonom, ce-și are legile lui.

Cititorul dornic de a afla lucruri noi, uneori ciudate, extraordinare, alteori doar pitorești, despre ținuturi ce-i sînt necunoscute, despre oamenii, obiceiurile, chiar (adeseori) istoria acestor locuri, despre natura lor, surprinsă în ipostazele ei cele mai variate, în anotimpuri mereu altele, fremătînd sub o lumină mereu alta — va fi din belșug răsplătit. Flaubert îi oferă perspective mereu inedite pînă și asupra lucrurilor celor mai banale, schimbînd mereu unghiul de abordare, macroscopiind detaliile cu o insistență în care recunoaștem harul (și, nu o dată, tehnica) unui romancier ce trece drept un virtuoz al descrierii și un înnoitor al ei. El, cititorul, va începe să vadă, să audă, să pipăie, să miroasă, să guste nu numai linii, culori, sunete, moliciuni sau durități, un parfum, o savoare pe care abia de le bănuise pînă atunci, dar și să perceapă raporturile esențiale ce se fac și se desfac mereu între toate aceste elemente din care o lume obiectivă și subiectivă totodată se construiește și se deconstruiește la nesfîrșit, ca armonioasă unitate. Spațiul aici devine întruna istorie, prin confruntarea perpetuă dintre trecut (solidificat în sublime monumente de civilizație) și prezent (ipostaziat obsesiv în natură atoateinvadatoare, sub care dăinuie încă surîsul operelor umane căzute în ruină, dar și în amintire omenească mereu triumfătoare și care afirmă prin artă — prin literatură, în primul rînd — veșnicul destin al omului.

Însemnările de călătorie ale lui Flaubert se pot citi în planul unei geografii și al unei istorii pe care o știință

obiectivă le poate confirma, dar și în cel al unei altfel de geografii și de istorii care, rămînînd tot reale, tot nonfictive, sînt mereu văzute prin lentilele umanului și, ca atare, sînt produsele unei viziuni artistice. Miraculos document ce-și transgresează mereu statutul către cel al operei de artă, *Însemnările de călătorie* ale lui Flaubert sînt, implicit și, adeseori, explicit, o profundă meditație asupra condiției Omului, o mărturie despre construcțiile lui trecătoare și despre Construcția lui eternă. Și asta tocmai în măsura în care o asemenea operă *nonliterară* (?) cade sub incidența *punctului central.*

BOUVARD ȘI PÉCUCHET

Ultima operă, rămasă neterminată, a lui Flaubert, și publicată postum de nepoata scriitorului (cu începere din 15 decembrie 1880, în foileton, în *La Nouvelle Revue*, apoi la editura Alphonse Lemerre din Paris, în 1881), a suscitat numeroase controverse. Încă din momentul primei apariții, romanul a fost primit cu o extremă reticență de așa-numita critică universitară, avînd însă, tot la acea epocă, un grup de admiratori entuziaști, pentru care *Bouvard și Pécuchet* nu este o carte, pur și simplu, ci *Cartea* prin excelență. Printre aceștia figurează biologul Georges Pouchet, romancierul Henri Céard și, mai ales, criticul Rémy de Gourmont, care vede în *Bouvard și Pécuchet,* nu numai capodopera lui Flaubert, ci, alături de *Cîntecul lui Roland, capodopera* întregii literaturi franceze. Linia reticentă cunoaște un moment important, care o consacră și îi asigură perpetuarea, prin Gustave Lanson. În a sa *Istorie a literaturii franceze* (1894), el nu acordă acestui roman al lui Flaubert decît cîteva rînduri : operă neterminată, *Bouvard și Pécuchet* este un eșec, dat fiind că „experiențele, întruna reînnoite, ce vor să pună în lumină prostia burgheză, devin curînd fastidioase și obositoare. Acumularea faptelor mărunte, verosimile sau adevărate, fiecare în parte, are în ea ceva artificial, mecanic : acești omuleți sînt doar niște caricaturi descărnate și jalnice. În această operă mai ales, ironia, tot mai greoaie devine cruzime : tocmai pentru că romanul își află punctul de plecare într-o prejudecată personală, adevărul obiectiv dispare aproape cu totul și, sub platitudinea de-

taliului realist, se străvede fantezia cea mai arbitrară: acest studiu nu-i decît un vechi paradox romantic tratat printr-un procedeu naturalist".[1] Opinia aceasta, care marginalizează romanul *Bouvard și Pécuchet,* văzînd în el doar o curioasă tentativă ratată, rămîne dominantă, pînă în momentul cînd, cu începere din deceniul al șaselea al secolului nostru, „noua critică" franceză și prelungirile ei (cu precădere gîndirea critică a grupului *Tel Quel)* situează ultima creație a lui Flaubert alături de capodoperele unanim recunoscute ale romancierului. Unele interpretări tind chiar — pentru motive diferite de cele ale lui Rémy de Gourmont — să vadă în ea opera cea mai importantă a lui Flaubert, dat fiind originalitatea unei scriituri ce se constituie, în mai mare măsură chiar decît cea din *Doamna Bovary, Salammbô* și *Educația sentimentală,* într-o „nouă scriitură" *avant la lettre.* Între aceste două poziții extreme (Lanson, critica franceză nouă din secolul XX), trebuie marcată și poziția oarecum de mijloc a lui Albert Thibaudet care, în clasicul său studiu consacrat lui Flaubert, acorda, încă din 1922, printr-un substanțial capitol, un loc de prim-plan romanului *Bouvard și Pécuchet,* exprimîndu-și totuși unele rezerve, pe care le leagă mai ales de ceea ce criticul numește „de terrible partis pris" (idee ce coincide întru totul cu cea a lui Lanson — cf. *supra) :* „Fără să admir într-atît romanul *Bouvard și Pécuchet* încît să văd în el capodopera capodoperelor, găsesc că, în totalitatea lui, este o carte foarte bună, realizată însă în ceea ce privește amănuntele în funcție de cele mai teribile prejudecăți personale și într-un chip ciudat de greoi (și acest epitet coincide cu cel al lui Lanson — n.n.), o carte cu adevărat demnă de Flaubert, încununînd în chip original o carieră literară și marcînd o dată pe cadranul artistic al secolului al XIX-lea ,o carte pe care trebuia să o scrie".[2]

Ca și *Ispitirea sfîntului Anton,* ca și *Educația sentimentală, Bouvard și Pécuchet* este opera unei vieți întregi, proiectul ei observîndu-l pe Flaubert încă din adolescență. Poate fi recunoscut într-o povestire pe care scri-

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française,* Paris, Hachette, 1924, ediția a 18-a, p. 1078.

[2] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert 1821—1880 Sa vie — Ses romans — Son style,* Paris, Plon, 1922, p. 223.

itorul, în vîrstă de numai șaisprezе ani, o publică în 1837, în revista *Le Colibri* din Rouen : *O lecție de istorie naturală*, unde apare un personaj ce este o primă schiță a lui Bouvard și a lui Pécuchet : „aplecat peste pupitrul său, cu pana după urechea stîngă [...], adulmecînd mirosul de cerneală..." Cîțiva ani mai tîrziu, în 14 aprile 1841, *La Gazette des Tribunaux* publică nuvela unui autor obscur, Barthélemy Maurice, *Cei doi grefieri* republicată în 7 februarie 1858 în *L'Audience*, revistă unde, după toate probabilitățile, Flaubert a citit-o. E o sursă de inspirație care, după Thibaudet, întreține cu viitorul roman relația pe care o întreține tabloul lui Brueghel (văzut la Genova de Flaubert) cu *Ispitirea sfîntului Anton*. E o primă schemă narativă, ce capătă, treptat, noi configurații și o nouă funcționalitate la Flaubert. Thibaudet mai propune o ipoteză plauzibilă pentru aceste momente prime de emergență a proiectului *Bouvard și Pécuchet* : sincronic cu cel al *Ispitirii sfîntului Anton*, el ar fi un fel de „parodie modernă" a *Ispitirii* (ambele opere avînd drept temă centrală cunoașterea umană, posibilitățile și limitele ei).

Alte argumente, prin care se poate dovedi originea, în operele de tinerețe, a acestei ultime cărți ce îl va obseda întreaga viață pe Flaubert și care va rămîne neterminată încă din 1850, scriitorul lucrează la un *Dicționar de idei primite de-a gata* ce, treptat, își proiectează tot mai mult relația imediată cu viitorul roman *Bouvard și Pécuchet*, căruia, în cele din urmă, ar fi trebuit să-i aparțină efectiv, ca text integrat într-un al doilea volum, care nu a mai fost scris. Ideea *Dicționarului*, inseparabilă de celelalte opere ale lui Flaubert, este în primul rînd inseparabilă de *Bouvard și Pécuchet*. Dacă pasajele în cursive din *Doamna Bovary* (aproximativ o sută), pot fi considerate „o schiță a *Dicționarului* sau un supliment al acestuia"[3], caracterele cursive indicînd că e vorba de sintagme și fraze-clișeu, ce nu aparțin deci autorului, cel de al doilea volum din *Bouvard și Pécuchet* urma să ducă procedeul pînă la ultimele lui consecințe. Totul fiind aici marcat ca limbaj clișeiform, legat într-o construcție coerentă prin acțiunea de a copia a celor două personaje (*a copia* fiind acțiunea-paradigmă a unui mod de a exista clișeiform), cursivele nu și-ar mai fi avut rostul, funcționalitatea lor

[3] *Op. cit.*, p. 224.

de a sublinia o diferență dispărînd : întreg textul ar fi aparținut limbajului-clișeu, unui limbaj convențional acceptat de o comunitate, pe care autorul îl manipulează doar ca pe un *material*, acțiunea lui auctorială exercitîndu-se doar în ceea ce privește *organizarea* acestuia.

În termenii criticii „tradiționale“, asemenea formulă poate fi discutată prin prisma doctrinei „romanului impersonal“, așa cum a fost teoretizat de Flaubert însuși. În termenii criticii actuale, ea poate fi privită în funcție de mecanismul intertextualității : acesta smulge textul autorului cu identitatea biografică ce l-a produs (aici, Flaubert) făcîndu-l să aparțină unui Autor anonim, producător al tuturor textelor (-clișeu), ce stabilesc între ele multiple și mereu alte raporturi, în virtutea unui proces de autoreglare actualizat în momentul lecturii. Pentru o „știință a textului“ (propusă de grupul *Tel Quel*), *Bouvard și Pécuchet* ar putea reprezenta cel mai pur specimen de „text ca intertextualitate“, demonstrație perfectă dincolo de care nu se mai poate imagina nimic pe această linie. Opera se construiește, și totodată se de-construiește, dată fiind starea de „beligeranță“ a textelor care intră în alcătuirea ei (a se vedea textele total contradictorii din diferitele lucrări citate în *Bouvard și Pécuchet*), o propoziție afirmativă fiind pe dată ștearsă („gomată“, în limbajul lui Robbe-Grillet) de una alcătuită din aceleași elemente, dar negativă, și tot așa, la nesfîrșit (spunem la nesfîrșit pentru că lectura, aici, e circulară). Reflecția asupra cunoașterii umane este astfel textualizată, izomorfă mișcării, funcționării textului însuși. Cercetînd această *poetică a clișeului*, înțelegem mai bine de ce nici unul dintre exegeții „tradiționali“ n-a putut răspunde printr-un „da“ sau printr-un „nu“ la întrebarea pe care și-au pus-o după lectura romanului *Bouvard și Pécuchet* : crede sau nu Flaubert în putința omului de a cunoaște, este cartea o apologie a scientismului ce triumfă în epocă sau, dimpotrivă, este ea mai curînd o diatribă împotriva științei și a spiritului enciclopedic ? Apelul la propriile declarații ale lui Flaubert și ale prietenilor săi nu e în măsură să ducă la un răspuns satisfăcător, pentru că, oricînd, ambiguitatea, deschiderea textului pot contrazice asemenea mărturii deși, pe de altă parte, le pot și confirma. Printr-un ciudat fenomen de „endosmoză“, remarcat de critica mai veche, Flaubert reușește o identificare desăvîrșită cu obiectul

său, el *este* Emma Bovary, el *este* Bouvard și Pécuchet, ceea ce înseamnă, fie și dacă rămînem în limitele unei critici tradiționale, că nu trebuie să căutăm un nu *sau* un da în cărțile sale, ci un nu *și* un da. Aceasta echivalează cu a spune că Flaubert menține întrebarea deschisă, soluția fiind perpetuarea întrebării, adîncirea ei din diferite perspective. Specificul muncii și științei sale de artist ar fi deci tocmai capacitatea de a construi un „obiect"-operă prin care întrebarea să fie pusă, menținută în toate virtualitățile ei și multiplicată ,prin actualizarea ei în actul lecturii. În *Corespondența* sa, Flaubert își revarsă dezgustul și aversiunea asupra „prostiei" contemporanilor săi cu o vehemență poate unică : „Simt împotriva prostiei din vremea mea un clocot de ură ce parcă mă înăbușă... Vreau să fac din această prostie o pastă cu care să mîzgălesc tot secolul al XIX-lea, întocmai cum sînt aurite cu balegă de vacă pagodele indiene, și, cine știe ? voi făuri ceva care va dăinui. E de ajuns o rază de soare, inspirația unei clipe"[4]. „O, biata Franță ! Deși este țara noastră, e atît de jalnică ! Mă simt înghițit de valul de prostie care o acoperă, de puhoiul de cretinism sub care dispare. Și mă simt cuprins de spaima cumplită pe care o trăiau contemporanii lui Noe cînd vedeau cum marea urcă întruna !"[5] Asemenea texte par a autoriza o lectură univocă : *Bouvard și Pécuchet* ar fi doar o satiră împotriva „prostiei" unui secol întreg, secol conotat ca moment cînd triumfă spiritul științific, așadar implicit, o satiră împotriva spiritului științific în general, o sumbră demonstrație că nici o cunoaștere nu e posibilă. Or, lectura deschisă, plurală la care obligă textul ne duce către o cu totul altă idee : a pune o întrebare și a o menține deschisă cu atîta îndărătnicie, făcînd-o să prolifereze în diferite direcții cu atîta neistovită inventivitate, înseamnă, tocmai dimpotrivă, *a persista* într-o tentativă de cunoaștere, a face gestul gnoseologic, și etic, uman prin excelență.

Ceea ce spunem aici și-ar putea găsi un corespondent în următorul gînd al lui Flaubert : „În ajunul morții sale, Socrate, aflat în închisoare, îl roagă pe un muzicant să-l învețe să cînte din liră. «De ce, îl întrebă acesta, de vreme

[4] *Corespondență*, t. III, p. 30, *apud* Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 225.
[5] *Corespondență*, t. IV, p. 212, *apud* Albert Thibaudet, *idem.*

ce tot ai să mori ?» — «Ca să știu să cînt înainte de a muri», îi răspunde Socrate. Iată unul dintre lucrurile cele mai înalte în materie de morală din cîte cunosc“[6].

După ani de ezitări și căutări, hotărîrea-i luată : „Voi începe să lucrez la o carte căreia va trebui să-i consacru ani de zile, îi scrie el doamnei Roger des Genettes în 18 august 1872. Cînd va fi gata, dacă vremurile vor fi mai prospere, o voi publica o dată cu *Ispitirea sfîntului Anton*. Este povestea a doi copii, un fel de enciclopedie critică ce se termină în chip de farsă. Cam știi ce vreau să spun. Va trebui să studiez în acest scop multe lucruri de care n-am habar : chimia, medicina, agricultura. Acum sînt băgat pînă peste cap în medicină. Dar trebuie să fii nebun de legat ca să te gîndești să scrii o asemenea carte ! O să iasă cum o să iasă ! Și chiar dacă va fi o capodoperă (mai bine zis : mai ales dacă va fi o capodoperă), nu va avea succesul *Bărbatului-femeie*“ (roman de Alexandre Dumas aflat, în 1872, la a treizeci și șaptea ediție — n.n.).

Înainte de a trece la redactarea propriu-zisă a romanului *Bouvard și Pécuchet*, Flaubert face el însuși ceea ce vor face personajele sale : *copiază*. Copiază, după propria-i mărturisire, o cantitate enormă de citate pe care le extrage din cele *o mie cinci sute* de volume pe care le consultă în acest scop. La 12 iulie 1872 îi scrisese lui George Sand, că va începe să scrie o carte ce-l va obliga să citească multe luni în șir, și întrebînd-o totodată dacă nu cunoaște vreun librar care să-i împrumute cărți, pentru a nu se ruina cumpărîndu-le. Tratatele de medicină le împrumută de la medicul său, Fortin, și de la fratele său doctorul Achille Flaubert, chirurg-șef la Hotel-Dieu din Rouen. La 5 octombrie 1872 îi scrie din nou doamnei Roger des Genettes în legătură cu *Bouvard și Pécuchet* : „Da, o să mă eliberez în sfîrșit de tot ceea ce mă sufocă. O să vomit peste contemporanii mei tot dezgustul pe care mi-l inspiră, chiar dacă voi ieși din asta cu pieptul zdrobit. Totul va fi enorm și violent“. Într-o scrisoare către nepoata sa, din aceeași zi, apare pentru prima oară titlul romanului : *Bouvard și Pécuchet*. În 12 decembrie 1872, într-o scrisoare către George Sand, tonul rămîne la fel de vehement : „nădăjduiesc să scuip astfel fierea

[6] *Corespondență*, t. III, p. 230 *apud* Albert Thibaudet, *op. cit.* p. 229.

care mă sufocă, adică să spun cîteva adevăruri, să mă *curăț* (subl. în text), și să fiu apoi mai olimpian". La 5 septembrie 1873, după luni și luni de lecturi intense (medicină, estetică, pedagogie, filosofie), scriitorul se duce la Houndan, în căutarea casei unde vor locui „omuleții" săi. Dar, negăsind aici nimic care să-i convină, face o călătorie în Normandia de Jos, între 18 și 24 iunie 1874, vizitînd localitățile Domfront, Condé-sur-Noireau, Caen, Bayeux, Port-en-Bessin, Arromanches, Falaise, Lisieux. Hotărîrea lui e luată : Bouvard și Pécuchet vor locui „undeva între valea rîului Orne și valea rîului Auge, pe un podiș stupid, între Caen și Falaise". Își propune să se întoarcă prin acele locuri cînd va scrie capitolul ce-i arată pe cei doi „omuleți" făcînd săpături arheologice.

Toate acestea reprezintă doar o etapă pregătitoare. *Prima frază* din *Bouvard și Pécuchet* este pusă pe hîrtie abia la 1 august 1874 : „La întoarcere, le scrie Flaubert fraților Goncourt : „mi-am început în sfîrșit romanul la care va trebui să lucrez trei sau patru ani. Am crezut mai întîi că nu voi mai putea scrie nici măcar un singur rînd. Începutul a fost nespus de greu. Dar acum lucrurile au început să meargă sau, oricum, să meargă ceva mai bine". La 6 august îi scrie nepoatei sale : „Ți-am trimis prima frază din *Bouvard și Pécuchet* fiindcă m-ai rugat. Dar cum o împodobesc cu numele de relicvă, și cum nu trebuie să le adorăm pe cele false, află că nu ești în posesia celei autentice (adevăratei fraze). Iat-o : «Comme il faisait une chaleur de 33 dégres, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.» Începînd de astăzi nu vei mai afla despre mine multă vreme nimic. Bat pasul pe loc, șterg întruna, sînt de-a dreptul deznădăjduit. Ieri seară m-a durut îngrozitor stomacul. Dar o să meargă : *trebuie* (subl. în text) să meargă ! Dificultățile sînt înspăimîntătoare. Dar sînt în stare să muncesc la această carte pînă crăp !" Cu cîteva zile în urmă îi mărturisise lui Turgheniev : „Cît mi-e de teamă ! Sînt ca într-o transă ! E ca și cum m-aș îmbarca pentru o lungă călătorie, către regiuni necunoscute și din care nu mă voi mai întoarce niciodată !" Prima parte din capitolul I e terminată abia în octombrie. În aceeași lună se duce să viziteze o fermă model din Lizors, tot spre a se documenta în vederea romanului.

Urmează un lung șir de scrisori în care Flaubert își dezvăluie întruna, maniacal, chinul îngrozitor de a scrie „această carte diabolică". „Mi-e teamă că mi s-a sleit creierul : poate pentru că sînt prea plin de subiectul meu, și că prostia celor doi omuleți ai mei mă năpădește și pe mine". La 2 decembrie 1874 îi scrie lui George Sand : „Îndur toate chinurile iadului scriindu-mi cartea, astfel încît mă întreb uneori dacă nu sînt nebun că m-am apucat de ea [...]. Trebuie să învăț o groază de lucruri de care n-am habar. Într-o lună cred că termin cu agricultura și cu grădinăritul, dar nu voi fi scris decît două treimi din capitolul întîi". Cîteva zile mai tîrziu, într-o scrisoare către Georges Charpentier : „B.P. mă tîrăsc încetișor, sau mai curînd cu toată violența către împărăția umbrelor". Iar trei luni mai tîrziu, către doamna Roger des Genettes : „Bouvard și Pécuchet mă umplu în asemenea măsură, încît am devenit una cu ei ! Prostia lor și a mea, și simt că mi-e cu neputință s-o mai îndur. Trebuie să fii blestemat ca să-ți treacă prin minte să scrii asemenea cărți. Am terminat în sfîrșit primul capitol și l-am pregătit pe cel de al doilea, care va cuprinde Chimia, Medicina, Geologia, totul în treizeci de pagini, și împreună cu personajele secundare, căci am nevoie de un simulacru de acțiune, de un fel de povestire continuă ca să nu pară o disertație filosofică. Mă deznădăjduiește însă faptul că nu mai cred în cartea mea. Cînd mă gîndesc la greutățile pe care le mai am de înfruntat, mă simt zdrobit dinainte. A devenit pentru mine o adevărată pedeapsă".

Confruntat cu mari dificultăți financiare, Flaubert este silit să abandoneze timp de doi ani lucrul la *Bouvard și Pécuchet*. Îl reia în aprilie 1877. În iunie, este plin de încredere și de entuziasm : „În ultimele două zile am lucrat foarte bine, îi scrie el nepoatei sale pe data de 6 aprilie. În anumite clipe această carte mă orbește parcă prin imensa ei semnificație. Numai de nu m-aș înșela cu totul ! Ceva îmi spune că sînt pe drumul cel adevărat, dar nimic nu-mi garantează că-i așa. Îmi tot spun întruna : «Nimeni nu va fi cunoscut mai bine ca mine chinurile literaturii !»" Urmează o a doua călătorie în Normandia de Jos, în vederea unei noi documentări. Pentru investigațiile geologice ale „omuleților" săi se consultă cu Maupassant, care îi trimite descrieri amănunțite ale unor locuri propice, unor astfel de cercetări. Totodată, Flaubert își

continuă lecturile ajutat și de prietenul său Laporte (care îl însoțește și în călătoriile de documentare), de data aceasta în domeniul istoriografiei, filosofiei și religiei. În 16 decembrie 1879 îi scrie prietenei sale din copilărie Gertrude Tennant, care îl întrebase cum va fi romanul său : „E greu să-ți spun în cîteva cuvinte. Va purta următorul subtitlu : *Despre lipsa de metodă în domeniul științelor*. Pe scurt, vreau să trec în revistă toate ideile moderne. Femeile vor ocupa aici un loc neînsemnat, iar iubirea, nici unul. Cei ce citesc o carte spre a ști dacă baroana se va căsători cu vicontele vor fi dezamăgiți". La 2 ianuarie 1880, Flaubert socotește că-i mai trebuiesc cam șase luni spre a termina primul volum din *Bouvard și Pécuchet* și încă șase luni pentru al doilea volum („care, scrie el, făcut pe trei sferturi, căci e alcătuit aproape în întregime din citate"). E perioada în care citește tratate de pedagogie. Într-o epistolă din 3 mai 1880 (către Maupassant) se întreabă cărui editor îi va încredința cartea. Este ultima sa scrisoare : moare înaine de a fi terminat prima parte din *Bouvard și Pécuchet*, la 8 mai 1880. „Mîna care scrie" se oprește, dar nu din propria-i voință, care ar fi voința „textului" însuși, a legilor sale implacabile de realizare (de intrare în real, de trecere în starea reală din cea virtuală), conform logicii „programului" pe care, prin Flaubert, și l-a propus încă de la *incipit*-ul său. „Terminat" prin moartea autorului, adică prin intervenția unui hazard prevăzut/neprevăzut de Flaubert, textul este, la propriu, neterminat, un proiect dus doar pînă la un punct la îndeplinire. Și totuși, acest ceva terminat/neterminat se instituie, la lectură, ca una din marile opere ale literaturii lumii. Hazardul, ca nu o dată în cazul facerii operei, joacă și aici un rol constructiv, auctorial.

Știm că Flaubert își trăiește incertitudinea ce stă la originea „chinului" său creator și după ce opera este „terminată", acest „terminată" însemnînd pentru el totdeauna doar : „pentru moment terminată" (și nu e vorba numai de opera manuscrisă, ci și de cea tipărită, cu fiecare nouă ediție substanțial revizuită de autorul ei). Pe de altă parte însă, conștiința sa artistică, asemenea conștiinței oricărui mare creator, își are — în adîncurile ei cele mai intime, cele mai obscure, pe care nici ea însăși nu și le cunoaște, condiție *sine qua non* a marii opere — *certitudi-*

nea ei ice rămîne neclintită la orice injoncţiune sau descurajare venite din afară. Verdictele eronate, de exemplu, îl pot pentru o clipă descumpăni, dar nici într-un caz nu trebuie să ni-l închipuim pe Flaubert atît de puţin stăpîn pe propria-i facere : dacă el ar fi abandonat definitiv prima versiune a *Ispitirii sfîntului Anton,* aceasta ar fi însemnat pur şi simplu că el *trebuia* să o abandoneze, decizia sa nefiind deci doar simplu rezultat al unui hazard nefericit (discuţia cu nişte prieteni ce-i judecă opera „cu uşurinţă"), ci un act în ordinea necesităţii întregii sale creaţii. Hazardul de acest gen, stăpîn pe operă nu o dată, îi este în acelaşi timp şi slugă. „Hazardul învins cu fiecare cuvînt", spune Mallarmé. Or, în cazul morţii artistului, acest hazard nu mai poate fi controlat de către cel ce se lăsase pînă atunci învins de el doar în măsura în care opera i-o ceruse. Este Hazardul suprem, instanţă incontrolabilă. Şi totuşi... spunem din nou. Acest Hazard va putea fi el însuşi controlat : de cititor, care, într-o situaţie de acest gen se află în cea mai puternică poziţie auctorială din cîte poate el avea. Iată de ce, poate mai mult decît oricare operă — fiind vorba de Flaubert, cel ce nu voia să lase la voia întîmplării nici măcar o silabă, corectînd luni la şir, ani, o viaţă aceeaşi carte (cf. *Ispitirea sfîntului Anton, Educaţia sentimentală)* — *Bouvard şi Pécuchet* poate fi unul din locurile cele mai semnificative pe care să se poată edifica o poetică a hazardului. Înscris între cititor, autor şi hazard (fulgerul morţii), *punctul central* îşi consolidează pe zi ce trece nucleul dur, strălucind diamantin, ambiguu.

E marele paradox al acestei opere, alături de un altul pe care se întemeiază *toate* operele flaubertiene, dar care în *Bouvard şi Pécuchet* cunoaşte forma cea mai radicală : în vederea acestui roman, Flaubert se *documentează* ca pentru nici un altul, radicalizîndu-şi setea de *date pozitive*. Or, acest material referenţial, strîns cu acribia omului de ştiinţă şi, la prima vedere, *tocmai* pentru funcţia lui referenţială, devine, în carte, *totodată,* şi un material de construcţie ca oricare altul, un material de construcţie pur şi simplu. Paradoxul ar fi deci acesta : Flaubert construieşte, din documente minuţios adunate, o „carte despre nimic", adică o carte ce se impune *doar* ca sumă de raporturi armonioase, „frumoase", artistice adică, dar care *totodată* poate fi citită şi ca un document, o cronică, o

„frescă“ asupra epocii etc. *Punctul central* palpită undeva, în acest unghi paradoxal : carte scrisă pe bază de documente „carte despre nimic“.

DICȚIONARUL DE IDEI PRIMITE DE-A GATA

Este unul dintre proiectele cele mai vechi ale lui Flaubert. Statutul său e dublu. Ajuns într-un stadiu relativ avansat de realizare, el urma a fi integrat unui al doilea volum din *Bouvard și Pécuchet*. Totodată, căpătînd o figurație tot mai corectă, pe măsură ce se constituie restul creației flaubertiene, el o alimentează pe multiple planuri și la toate nivelurile — personaje, teme, scriitură controlată deși controlînd ceea ce am propus a se numi o „poetică a clișeului“ — fiind totodată alimentat de ea. Pentru romanele și povestirile lui Flaubert, *Dicționarul* este ca un rezervor inepuizabil, fiecare articol al său putînd fi un punct de pornire pentru un întreg parcurs tematic sau pentru construirea unui personaj (de exemplu, matricea fiecărei fraze rostite de Homais, personajul din *Doamna Bovary*, poate fi găsită în *Dicționar). Acest material clișeiform* suportă variate manipulări, fiind în măsură să genereze, prin combinările infinite și asociațiile arborescente la care se pretează, textura unei cărți întregi, a unei serii de cărți alcătuind, în cele din urmă, o Operă. Astfel, *Dicționarul* este nu numai *un* proiect în mare măsură realizat, ci și un depozit de proiecte și de materiale necesare realizării acestora. El este totodată și un adevărat repertoriu, inventar, catalog, compendiu de „teme“, termeni, sintagme specific flaubertiene, un fel de cheie universală de lectură a operei marelui scriitor.

Prima mențiune a Dicționarului apare într-o scrisoare a lui Flaubert, din 4 septembrie 1850, adresată din Damasc prietenului său Louis Bouilhet : „Faci bine că te gîndești la *Dicționarul de idei primite de-a gata*. Această carte, scrisă pe *de-a-ntregul* (subl. în text) și precedată de o prefață în care se va arăta că a fost făcută în scopul de a convinge publicul să respecte tradiția, ordinea, convențiile general admise, și alcătuită astfel încît cititorul să nu știe bine nici o clipă dacă autorul își bate joc sau nu de el. Ar fi poate o operă stranie și capabilă să izbîndească, dat fiind actualitatea ei...“ Ideea revine curînd,

într-o scrisoare trimisă din Constantinopole aceluiași prieten, la 14 noiembrie 1850 : „Mă gîndesc și la *Dicționar*. Voi face unele articole după tratatele de medicină, de istorie naturală etc.“ Doi ani mai tîrziu, într-o scrisoare către Louise Colet din 17 decembrie 1852, obsesia reapare. De data aceasta Flaubert *vede forma Dicționarului* său, din care este chiar în măsură să dea cîteva articole : „ ...mi-am amintit iar de un proiect mai vechi, și anume de acel *Dicționar de idei primite de-a gata* (știi ce înseamnă asta ?). Nu-mi mai găsesc astîmpărul, mai ales cînd mă gîndesc la prefață și la felul cum o concep (va fi o carte întreagă) : nu voi putea fi osîndit în numele nici unei legi, deși voi ataca totul“.

„...Cititorul va afla deci aici, în ordine alfabetică, și cu privire la toate subiectele posibile, *tot ceea ce trebuie să spună în societate pentru a se purta după cum cere bunăcuviința și a fi pe placul tuturor* (s.a.)

Astfel, el va afla aici :
ARTIȘTI : sînt cu toții dezinteresați.
LANGUSTĂ : femela homarului.
FRANȚA : vrea să fie condusă cu o mînă de fier.
BOSSUET : vulturul din Meaux.
FÉNELON : lebăda din Cambrai.
NEGRESE : sînt mai înfocate decît femeile albe.
ERECȚIE : nu se folosește decît cînd vorbești de monumente etc.“

Aceste fragmente din *Corespondență* arată așadar că *Dicționarul* a fost mai întîi proiectat de Flaubert ca o carte autonomă, adevărată, „sumă a prostiei omenești“, prostie definită în felul următor : „Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure“ (cf. scrisoarea din 4 septembrie 1850 către Louis Bouilhet) și văzută cu precădere în ipostaza ei „burgheză“ : „Cînd a fost burghezul mai uriaș în prostia lui decît astăzi ? Ce mai înseamnă burghezul lui Molière pe lîngă cel din zilele noastre ? Domnul Jourdain nu-i ajunge nici pînă la genunchi primului negustor pe care-l întîlnești pe stradă“ (cf. *ibidem*). Iată și de ce Flaubert este atît de grijuliu să se pună la adăpost de o eventuală urmărire judiciară (de care tot va avea parte șapte ani mai tîrziu, cu prilejul publicării *Doamnei Bovary*). prin acea „prefață“ sui generis, ce va fi „o întreagă carte“, și care, prin ambiguitatea ei, va juca și un alt rol, mult mai important, legat nu de soarta vieții, ci de soarta ope-

rei sale : va împiedica discursul auctorial să cadă în capcana de a „conchide“ asupra ideii că „prostia constă tocmai în faptul de a vrea să conchizi“. Prin simpla lui existență, *Dicționarul* alcătuit în întregime din *citate* (în sensul limitat ; dar și în sensul cel mai larg al termenului : clișee aflate în circulația curentă, formule pietrificate — eventual, dar nu neapărat, de origine livrescă — utilizate în orice conversație), va fi un antidot împotriva prostiei. Flaubert își explicitează gîndul tocmai în acest sens, în scrisoarea către Louise Colet din care am dat mai sus un fragment :

„Va trebui ca în toată cartea să nu existe nici măcar un singur cuvînt care să-mi aparțină, și ca acela ce o va fi citit să *nu mai îndrăznească a vorbi, de teama de a nu spune, în chipul cel mai firesc, una dintre frazele aflate aici* (s.n.). Cîteva articole de altfel, ar putea fi prilejuri pentru tot atîtea dezvoltări splendide : BĂRBAT, FEMEIE, PRIETEN, POLITICĂ, MORAVURI, MAGISTRAT. S-ar putea astfel creiona din cîteva trăsături adevărate tipuri, și arăta nu numai ce trebuie să *spui*, ci și cum trebuie să *pari*“ (sublinierile în text).

Acest text incită la o reflecție asupra relației autentic/inautentic așa cum se constituie ea prin mijlocirea cuvîntului — temă fundamentală a *Dicționarului*, dar și a întregii opere flaubertiene, pusă în valoare mai cu seamă de interpretările din ultimele decenii ale secolului nostru (cf. ca dată de referință *Flaubert precursorul* de Nathalie Sarraute, 1965).

Geneza *Dicționarului* este, după cum arătam la început, legată într-un mod mai specific de *Bouvard și Pécuchet*, din momentul cînd Flaubert decide să-l includă în volumul doi — rămas nescris — al acestui roman. În carnetul nr. 20 al scriitorului aflăm următoarea însemnare : „A se insera printre textele copiate de ei și *Dicționarul de idei primite de-a gata*“. O însemnare din 1877 aduce o nouă precizare : „Ei numesc ceea ce copiază : *monumentul* lor“ (subl. în text). Ultimul „rezumat-sumar“ al lui Flaubert specifică faptul că textele copiate de cei doi urmau a fi inserate într-o povestire constituind urmarea primei părți a romanului *Bouvard și Pécuchet*. Există, în acest sens, și mărturia lui Maupassant, care aduce noi și semnificative detalii cu privire la structura acestei cărți pe care Flaubert nu a mai apucat să o scrie.

Maupassant (cf. *Prefața* sa la *Oeuvres complètes de Flaubert*, t. VII, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Quantin, 1855) arată că acest „dosar al prostiei omenești", ce urma să alcătuiască un „întreg volum" în continuarea romanului *Bouvard și Pécuchet*, ar fi cuprins *Dicționarul*, faimosul *Sottisier* (în traducere liberă : *Colecție de perle)*, alte texte de aceeași natură (*Catalogul ideilor la modă*, *Albumul marchizei*, *Eșantioane de diferite stiluri)*, dar și cîteva povestiri, intercalate ici-colo, printre care una intitulată *O noapte a lui Don Juan*, al cărei plan este redat de Maupassant : „Pentru ca acest inventar al prostiei să fie mai puțin greoi și mai puțin fastidios, Flaubert voia să intercaleze pe alocuri cîteva povestiri de un idealism poetic, pe care, de asemenea, urmau a le copia Bouvard și Pécuchet".

Ideea că romanul *Bouvard și Pécuchet* era proiectat ca avînd o continuare alcătuită în primul rînd din textul *Dicționarului* dat ca fiind copiat de cele două personaje, este susținută cu argumentele cele mai plauzibile de eruditul italian Alberto Cento (cf. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ediție critică de Alberto Cento, precedată de scenarii inedite, Napoli și Paris, Nizet, 1964). Acesta observă că în manuscrisul romanului *Bouvard* și *Pécuchet* nu există, în fragmentul final, propoziția „copier comme autrefois", ci numai „copier", ceea ce-l face să presupună că acel „comme autrefois" ce apare în toate edițiile tipărite, fusese adăugat de nepoata scriitorului (care se îngrijise de prima publicare a lui *Bouvard și Pécouchet)*. Or, acest „ca altădată" (existent și în ediția Pléiadei) modifică substanțial, susține Cento, sensul acțiunii de a copia. Bouvard și Pécuchet nu vor copia orice, la nimereală, numai de dragul acțiunii de a copia, ci își vor consacra vocația de copiști alcătuirii unui „monument" al prostiei umane prin transcrierea a tot felul de clișee aflate în circulație.

În notele rămase după moartea lui Flaubert există următorul plan al capitolelor XI și XII, plan care ne poate întări în ideea că *Dicționarul*, alături de o mare cantitate de citate extrase de Flaubert din cei mai diferiți autori (iluștri sau obscuri), urma să constituie textul *copiat* de cei doi eroi, text copiat ce este totodată continuarea însăși a romanului lui Flaubert, roman *pe cale de a se face* pe măsură ce copiștii își exercită acțiunea :

„XI. CE COPIAZĂ EI. — Ei copiază la întîmplare toate manuscrisele și lucrurile tipărite ce le ies în cale, carnete de hîrtie pline cîndva cu tutun, ziare vechi, scrisori pierdute, socotind că toate acestea sînt importante și trebuie păstrate. Găsesc asemenea obiecte cu nemiluita, căci în apropiere se află o fabrică de hîrtie care a dat faliment, de unde cumpără munți de asemenea hîrțoage.

Dar curînd simt nevoia unei clasificări [...] texte în stil medical, agricol, literar, politic, oficial. Apoi alcătuiesc tablouri, paralele antitetice de tipul „crime ale regilor“, „crime ale popoarelor“, „binefaceri ale Religiei“, „crime ale Religiei“, „frumuseți ale istoriei“. Alcătuiesc *Dicționarul ideilor primite de-a gata* și *Catalogul ideilor la modă,* — adnotări pe marginea celor copiate [...]

XII. CONCLUZIE. — Într-o bună zi găsesc din întîmplare bruionul unei epistole scrise de medic. Prefectul îl întrebase pe acesta dacă B și P nu sînt cumva niște nebuni primejdioși.

Scrisoarea e un fel de raport confidențial în care se arată că mania lor e blîndă, și că ei nu sînt decît doi imbecili inofensivi. Ea îi rezumă și îi judecă pe B. și P., trebuind să-i amintească cititorului întreaga carte.

— Ce facem cu ea ? — [...] O copiem, bineînțeles !

— De acord, hai s-o copiem !

Și o copiază.

Să sfîrșesc arătîndu-i pe cei doi omuleți aplecați peste pupitrul lor și copiind“ [7]

După scenariile existente (puse în valoare de Cento), capitolul XI urma probabil să fie foarte amplu, cuprinzînd, pe lîngă *Dicționarul ideilor primite de-a gata,* nenumărate citate distribuite în seriile intitulate *Sottisier, Albumul marchizei, Eșantioane de diferite stiluri, Catalogul ideilor la modă* (ediția Pléiade pune acest titlu ca subtitlu la *Dicționar).* Toată această enormă masă de citate (reprezentînd specimene de „prostie“ omenească) extrase de Flaubert din sute de cărți, literare sau științifice, umple, împreună cu *Dicționarul* zece caiete mari, complementare celor cinci în care se află manuscrisul, pla-

[7] Apud Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet,* Cronologie și Prefață de Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 22—23.

nurile și bruioanele romanului *Bouvard și Pécuchet*, toate păstrate la Biblioteca din Rouen. Cele mai bine de cinci sute de articole ale *Dicționarului* se află în manuscrisele numerotate g. 227 și g. 228. Spre deosebire de restul materialelor extrem de heteroclite și fără vreo organizare din care să reiasă cu un oarecare grad de certitudine ce ar fi reținut Flaubert pentru romanul său, *Dicționarul* are o structură suficient de articulată. Iată de ce începînd din 1910, cînd este publicat pentru prima oară împreună cu *Bouvard și Pécuchet*, ca anexă a acestui roman (cf. *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Bouvard et Pécuchet* .Operă postumă [urmată de *Dictionnaire des idéss reçues*, text inedit, și de note], Paris, Louis Conard), *Dicționarul* figurează, prin tradiție, în același volum cu *Bouvard și Pécuchet*, ca un fel de urmare a acestuia.

Îngemănate, *Bouvard și Pécuchet* și *Dicționarul de idei primite de-a gata* sînt, în imanența lor, o teorie a intertextualității *in actu* cum nu mai cunoaște literatura lumii. Dusă pînă la ultimele limite și dincolo de acestea. Este textul cu vocația autofagiei. Orice cuvînt, aici, este cuvîntul-care-a-mai-fost-spus-odată, stîrnind în toate direcțiile, mii de ecouri, anihilat de vacarmul secular al cunoașterii. În această lectură, *Punctul central* se prăbușește într-un hău pe care scrie : *vanitas vanitatum*.

TREI ÎNCERCĂRI

CUVÎNTUL DIN CENTRUL SENZAȚIEI

„Aici, unde ne găsim acum, cuvinte ca acestea se află în centru. Ele sînt aici centrul de gravitate. Către ele și doar către ele converge totul."

NATHALIE SARRAUTE, *L'usage de la parole*

Paris, 11 iulie 1985. Am amînat pînă astăzi, mai bine de o lună momentul de a-i scrie doamnei Nathalie Sarraute cîteva rînduri prin care să o rog să-mi acorde o întîlnire. Culpabilizîndu-mă zilnic, nu treceam totuși la fapte, probabil din lipsa aplombului jurnalistic necesar în astfel de împrejurări — interview-uri etc. — care mă crispează întotdeauna, sau, poate, cine știe, din intuiția obscură a zădărniciei oricărei convorbiri cu autorul în raport cu „convorbirea" cu adevărat totală și revelatoare pe care mai curînd ai șansa să o realizezi citindu-i opera. Și totuși, în alt plan, cel „nespecific", fără îndoială, rămîne o curiozitate și, poate, mult mai mult : o necesitate ce se cere satisfăcută. Parcela de cunoaștere pe care ți-o oferă „mărturia", „gîndurile", „proiectul", „intenția" autorului cu privire la propria-i operă, nu poate oare și ea participa la acea mult vizată (și visată) cunoaștere „specifică" ?

Am scris scrisoarea și am pus-o în cutia poștală cu sentimentul cu care m-aș fi aruncat într-o apă adîncă fără să știu să înot, și cu marea speranță că, aflîndu-me deja la jumătatea lui iulie, Nathalie Sarraute plecase din Paris. Întîlnirea cu „monstrul sacru" — entitate a triadei adorate de una din părțile cele mai active ale Parisului literar : Sarraute, Duras, Yourcenar —nu ar fi putut avea loc, eu urmînd să mă întorc curînd în țară.

„Monstrul sacru“ : iată un clișeu care, abordat în registru sarrautian, va fi fost una din cheile complexului, ezitărilor mele atît de puțin „profesionale“ (sau poate, dimpotrivă, atît de „profesionale“ ?) Voiam să-*l* întîlnesc, era chiar unul dintre principalele scopuri ale călătoriei mele, și totuși nu voiam. Indicibila mea trăire nu era oare un caz tipic de „tropism“ sarrautian ? Constat încă o dată — și de cîte ori nu o fac zi de zi ? — cît de concreți, de *realiști* (dacă tot avem nevoie de o etichetă !) sînt autori ce de către foarte mulți critici sînt socotiți a fi foarte „abstracți“ : Kafka, Beckett, Ionesco, Noii Romancieri etc.

Paris, 12 iulie 1985. La ora nouă dimineața în camera mea sună telefonul. O voce fragilă, tînără. Nu înregistrez în primul moment decît timbrul ei, nepercepînd sensul a ceea ce-mi spune și totodată bănuindu-l. Da, este Nathalie Sarraute, care mă întreabă cînd pot să vin la ea. Fixăm întîlnirea a doua zi, la trei după-amiaza. Cuvintele ei sînt simple, directe. Trăiesc, sub razele soarelui matinal ce pătrunde printre mușcatele roșii, roșii de la fereastră, o clipă de bucurie perfectă. Clișeele, fantasmele mele livrești mă minaseră oare în asemenea măsură ?

Paris, 13 iulie 1985. Încă o dată, cifra 13 se dovedește a-mi fi fastă. Pentru mine noua zi se deschide către un Eveniment : o spărtură către un spațiu acotidian și totuși familiar, către intimitatea unei efigii semnificînd un ritual de lectură (în toate sensurile cuvîntului, deci și în cel de lectură-ca-scriere, lectură-ca-traducere) de peste douăzeci de ani. Așadar, clișeul „monstrului sacru“ își mai flutură pulpanele prin conștiința mea. Dar poate el, dar trebuie el să fie anihilat ?

Întîlnirea urmează să aibă loc în apartamentul din Avenue Pierre 1-er de Serbie, unde am vizitat-o și în vara anului 1972. Mi se pare că refac un traseu inițiatic. Mă întreb dacă acest registru discursiv — care, sînt sigură, după mulți critici, s-ar potrivi mai curînd descrierii unui pelerinaj la casa lui Flaubert din Croisset, de exemplu — poate fi acceptat de cititorii mei. Acum, poate nu, nu de mulți. Dar știu că mîine da, căci Nathalie Sarraute, în Franța, va fi ceea ce au fost pentru literatura acestei țări marile ei scriitoare — doamna de Sévigné, doamna de Staël, George Sand — sau, aș îndrăzni să spun, ceea ce au fost marii scriitori francezi creatori de *noi forme* literare.

Tot umblînd prin librării, întîmplarea — întîmplarea ? — îmi adusese în cale un spectaculos număr din revista *L'Arc* (95/1984), consacrat în întregime scriitoarei (cuprinzînd, alături de numeroase fotografii, unele acum istorice, altele, inedite, și de un interview luat Nathaliei Sarraute de către Marc Saporta, care și coordonează numărul, studii și eseuri de Gaëtan Brulotte, Jean-Yves Tadié, Charles Senninger, Marc Saporta, Françoise Ducout, Simone Benmussa, Claude-Marie Senninger, J.M.G.Le Clezio, precum și fragmente semnificative din cronicile apărute de-a lungul anilor). Un bilanț, așadar, „după douăzeci de ani", un număr de „clasicizare", cu o splendidă fotografiere pe copertă a scriitoarei octogenare. Nedepășind totuși decît uneori felul cum era abordată creația Nathaliei Sarraute — chiar dacă premisa este acum alta : „o operă novatoare, de primă importanță" — prin anii '60, cînd polemica fierbinte în jurul Noului Roman era în toi. Am un punct de plecare „la obiect" pentru discuția noastră, pe care vreau totuși să mi-o închipui doar în linii foarte mari, pe care nu vreau să mi-o construiesc dinainte, dîndu-i caracterul unui convențional interview. Mizez pe „improvizație", pe autenticitate, adică, pe un mod fericit de a comunica pe care mi-l amintesc încă foarte bine : cel de la prima noastră întîlnire.

(Căci în toamna anului 1973 o vizitasem pe Nathalie Sarraute, la Paris, în Avenue Pierre I-er de Serbie — iată un mod de a „pune în abis" aceste întîlniri, de a le orienta vertiginos către unul și același punct central ! — *cînd încă de la primele cuvinte îmi spusese că lucrează la un nou roman. [Acum, privind bibliografia, presupun că era vorba de* „Disent les imbéciles", *apărut în 1976. Și tot acum îmi dau seama că Nathalie Sarraute a scris relativ puțin, și la relativ mari intervale.] Concentrarea privirii și a vocii îmi arătau că am surprins-o în una din acele fericite perioade de transă creatoare cînd își scria, eram sigură, romanele, așa cum un poet își scrie poeziile.*

Fusese prima și cea mai importantă descoperire pe care, cu mulți ani înainte, o făcusem citind, aproape din întîmplare, un roman de Nathalie Sarraute. Lectura acelui text, pe măsură ce progresa, devenea un alt fel de lec-

tură, mecanica ei se modifica treptat, dintr-un anume proiect de lectură se transforma în altceva, schimbînd raportul meu pre-știut cu obiectivul (un roman al lecturii).

Acest raport modificat, pe cale de a se constitui în ceva nou, surprinzător, mă umplea de consternare și totodată de o mare bucurie. Cea pe care o ai ori de cîte ori izbutești să învingi rezistența unui lucru necunoscut, făcîndu-l astfel lucrul tău familiar, identificabil : schimbasem pe nesimțite registrul de citire, trecînd în registrul, altul decît cel „tradițional", cerut de o scriitură romanescă nouă. Acest prim contact fusese frust, nealterat de prejudecățile „specialistului", lectura fusese naivă, neprofesionalizată, descoperirea îmi aparținea întru totul, era șansa oricărui cititor de a pătrunde într-un teritoriu reputat ca greu accesibil : citeam romanul așa cum aș fi citit un poem. [E vorba aici de o analogie și nu de o coincidență a situațiilor.]

Realizasem această percepere nouă potrivindu-mi cu obediență inocentele instrumente la pulsațiile unor substanțe, conținuturi sonore care se dovedeau riguros organizate, după ce la început îmi apăruseră ca o revărsare haotică. Figura acelei proze-poem mi se impunea treptat ca fiind cea a unei fluidități continui, a unei palpitări încete, a unei ne-întrerupte respirații — inspirație-expirație —, mișcare poetic vitală a unui da/nu, a fi/a nu fi, a lui născut/nenăscut, a lui a spune/a nu spune. Teritoriul cucerit de ea, spre a-l pierde pe dată, pentru a-l cuceri din nou, și tot așa la nesfîrșit, era un loc stabil și totodată instabil, precum o suprafață de nisipuri mișcătoare, precum curgerea anotimpurilor, precum valurile unei ape, sau foșnetul frunzelor, sau bătaia vîntului : nisipul, timpul, apa, frunzișul, văzduhul, sînt și nu sînt aceleași, în neostenita lor mișcare, în care „a ști" înseamnă „a nu ș'i", iar „a nu ști" este un mod [poetic] de a avea [de a găsi] acces la „a ști". Locul era deci al căutării, cu mijloacele unei dialectici poetice ce tinde tocmai să depășească opoziția rational/irațional, conștient/inconștient, cele două zone alunecînd mereu una către cealaltă, una în cealaltă. Era, de fapt, sursa și încercarea oricărei poezii, dar aici mi se părea că ea devine „temă", obiect de investigație, ce se autodesemnează ca atare, printr-o alternată mișcare de construcție-deconstrucție.

Lectura aceasta „spontană“, favorizată de recitarea, *cu voce tare, a textului, care punea în valoare construcția armonioasă de ritmuri și sonorități, și de* recitirea *lui, nu excludea, ci, dimpotrivă, putea institui o conștiință teoretică a cititorului în raport cu scriitura. Era însuși drumul, refăcut de acesta, al scriitoarei care, de la inventarea spontană a unei noi expresii născute din „contactul cu o substanță nouă și necunoscută“, ajunge, prin aplicarea intelectului la acest produs al sensibilității sale, la o conștiință artistică sever exercitată.*

I-am spus toate acestea doamnei Nathalie Sarraute. M-a ascultat cu atenție. — „Am avut aceeași senzație de a fi fost cu adevărat înțeleasă, cînd am stat de vorbă cu un tînăr japonez. E curios, dar o româncă și un japonez mi-au înțeles mai bine opera decît cei mai mulți dintre criticii și cititorii mei de aici“.

Îmi propusesem să nu reiau în această convorbire întrebările la care răspunsese cu prilejul unor interviuri sau dezbateri publice, sau la care răspundeau explicit textele sale teoretice. M-am decis, încurajată de modul cordial și firesc în care evolua conversația noastră, să abordez o chestiune oarecum delicată. Știm că scriitoarea duce o viață foarte retrasă, departe de orice publicitate literar-mondenă. Socotisem întotdeauna că aceasta era probabil una din cauzele pentru care critica nu a pus îndeajuns în valoare rolul ei de promotor al Noului Roman, prioritatea ei indiscutabilă în ordine cronologică. Dar Tropismes *apare în 1947, textele teoretice din* L'Ère du soupcon *între anii 1947—1955, în timp ce primul roman al lui Robbe-Grillet,* Les Gommes, *apare în 1953, primul roman al lui Butor,* Passage de Milan, 1954, *iar primele eseuri ale amîndurora în jur de 1960.*

— „Am fost întotdeauna uimită de cvasităcerea criticii cu privire la faptul că ați scris un Nou Roman perfect constituit și eseuri teoretice fundamentale pentru estetica antiromanului cu mult înaintea confraților dumneavoastră din așa-numita școală a Noului Roman“ — formulă la care scriitoarea reacționează prompt, așa cum mai făcuse și în alte ocazii, considerînd-o improprie, și afirmînd caracterul autonom și particularizat al creației sale.

—„Criticii mei continuă, în general, să ignore acest lucru. De curînd am fost surprinsă văzînd că într-un articol, în locul anilor primelor apariții ale cărților mele

Tropismes și Portrait d'un inconnu, *fusese indicată data, mult mai tardivă, a apariției edițiilor de mare tiraj din* Le livre de poche."

Un zîmbet liniștit, certitudinea, în privirea frumoasă, a unei opere împlinite.

Scriitoarea a inventat un limbaj propriu, un anume dialog care încearcă să abordeze psihologicul — mai bine zis prezența dinamică *a evenimentului de conștiință, pe care romanciera se ferește să-l explice și să-l analizeze —, prin alte mijloace decît cele tradiționale. Acest* anume *dialog este la Nathalie Sarraute „conversație și subconversație", cu sensurile speciale pe care ea le acordă acestor termeni. E un dialog care comportă existența unui alt fel de personaj, care nu mai este, după cum observă Sartre în prefața sa la* Portretul unui necunoscut, *„un caracter, o povestire, și nici chiar o rețea de deprinderi, ci un du-te-vino neîncetat și moale între particular și general", fiind astfel redus la o simplă relație, la un schimb — cu toate reacțiile complicate și contradictorii pe care acest schimb le implică — între conștiința subiectului și conștiința „celorlalți". „Conversația", acea flecăreală a lui* Mann, *în sens heideggerian — făcută din clișee, din locuri comune, adeseori de proveniență livrescă, ansamblu de cuvinte atît de uzate încît prin neutralitatea lor pot deveni un metalimbaj —, care trimite la realitatea ascunsă a „tropismelor" [e și „terenul comun" al neautenticului, pe care se întîlnesc partenerii], și „subconversația" [comentariu abundent metaforic, rostogolind imagini cantonate de obicei în zona biologicului, a unei monstruoase flore și faune, frecvent submarine, caracatițe cu tentacule desfășurate, meduze gelatinoase, plante subacvatice cu contururi incerte, insecte ciudate — destinată să sugereze inefabilele tropisme] încearcă să surprindă dialectica autenticului la nivelul unei psihologii existențiale. Prin incursiuni verticale în adîncurile conștiinței, romanciera vrea să capteze acele mișcări psihice situate la limita incertă dintre conștient și inconștient, neformulabile în cuvinte. Cuvîntul, dacă încearcă să o abordeze direct, nu poate exprima această indicibilă realitate, acest „joc complicat de mecanisme delicate, acest freamăt de intenții, impulsuri, calcule, impresii, presentimente multiple și adeseori contradictorii". Dar, deși manifestîndu-se neautentic, încercînd un simulacru de comunicare pe tere-*

nul „neutru“ al clișeului verbal și al locului comun, umanitatea din romanele scriitoarei aspiră către o existență autentică și o comunicare reală cu ceilalți. „Cele mai multe din personajele mele caută un absolut“, spunea Nathalie Sarraute într-un interviu dat revistei Le Figaro littéraire *în 1967. În* Fructele de aur *ele ar vrea să cunoască o valoare absolută, la care nu pot ajunge... Drama lor constă în aceea că nu se mulțumesc cu această singurătate, cu această despărțire, cu această amăgire constantă. Ele trebuie să ajungă dincolo, să descopere un fel de absolut.“*

Întrebări, răspunsuri, prietenia unei atmosfere și a unui chip ; iată ce a reținut memoria din această întîlnire cu Nathalie Sarraute care, ca orice act rememorat, este acum una imaginară.)

Și apoi îmi cunosc aît de puțin autorul încît să pot să cred că voi avea surpriza unei neașteptate răsturnări de atitudine — pradă mult pîndită de profesioniștii interviului — unei deszniceri, retractări a esteticii anterioare (obsesie, mergînd pînă la deformarea realității operei, a criticilor ce nu încetează să conteste Noul Roman, astăzi prin afirmația că s-ar fi întors la formele tradiționale ale narațiunii) ?

La ora trei fix sun la ușa de stejar masiv (rapid o asociez mental cu cea descrisă la modul sarrautian într-unul din romanele scriitoarei) a apartamentului din avenue Pierre I-er de Serbie — pentru istoriile literare încă de pe acum unul din sanctuarele literaturii franceze a secolului XX. Îmi deschide chiar Nathalie Sarraute : firavă, dar cu mișcări sigure, cu privirea inteligentă, calmă pe care i-o știm din toate fotografiile ei. Este îmbrăcată în mare doliu. Mă conduce într-o încăpere cu aspect auster – camera ei de lucru ? Cîteva tablouri, cărți... Mi-e cu neputință să-mi amintesc altceva. Mă instalează într-un fotoliu. Cu grație, naturalețe. Comportamentul ei față de mine e plin de simpatie (cred că este termenul cel mai potrivit pe care-l pot găsi). Îmi spune că soțul ei, cunoscutul avocat Raymond Sarraute, a murit cu cîteva luni în urmă (îmi amintesc de rolul important jucat de Raymond Sarraute în viața *scriitoarei* — așa cum îl consemnează deja istoriile literare). Dintr-o dată vocea ei mi se pare obosită, un murmur într-un loc atemporal, aspațial. Între noi, pe o măsuță, pata intens portocalie a unui pahar înalt cu *jus d'orange*. Revin la realitatea imediată. Îi vorbesc de

cartea pe care vreau să o scriu despre ea. Voi încerca a „demonstra“, printre altele, prioritatea în ordine cronologică a operei sale ca operă creatoare a noii forme mai tîrziu numită Nouveau Roman. În 1972 îmi spusese un lucru pe care eu însămi îl remarc studiind fenomenul Nouveau Roman (singura mișcare literară coerentă, cu o doctrină solid argumentată, din Franța celei de a doua jumătăți a secolului nostru — între paranteze fie spus) : „Criticii rețin ca primă dată a apariției unuia dintre romanele mele anul 1957 (cînd este publicată la Gallimard a doua ediție a *Portretului unui necunoscut*), ignorînd că *Tropismes* (început în 1932, terminat în 1937, dar refuzat de diferite edituri) apăruse încă din 1939, iar *Portrait d'un inconnu* în 1948. Încerc o adevărată stupoare în fața acestui gen de inadvertență. În 1985, îmi spune ea acum, situarea criticii față de opera mea este mult modificată, și totuși, această «inadvertență» inițială continuă să marcheze bilanțurile, evaluările globale. „O întreb dacă modul cum îi este în prezent citită opera de către critica franceză i se pare mai adecvat (în 1972 îmi spusese că mai pertinente i se par interpretările date de critici din alte țări). Îmi răspunde că și în această privință lucrurile s-au modificat mult, deși unele lecturi, care încearcă o recuperare a operei ei dintr-o perspectivă aplicabilă mai curînd unui roman de tip balzacian, continuă încă să o surprindă (îmi amintesc de impresia de neplăcută desuetudine, de nepotrivire a demersului critic cu textul sarrautian pe care mi-au lăsat-o unele pagini din revista *L'Arc*, începînd chiar cu unele întrebări ale lui Marc Saporta, ce insistau asupra relației dintre biografia și opera scriitoarei) : „De ce se caută mereu în romanele mele un fir narativ, de ce obsesia de a regrupa într-o entitate solidă, cu contururi nete, într-un «personaj» adică, masa «anonimă», veșnic mișcătoare, veșnic nefixată a indicibilelor «troprisme» ? De ce obsesia de a raporta totul la biografia mea — ce legătură poate avea viața mea cu opera mea ? —, la cutare sau cutare eveniment exterior ? De ce această înverșunare de a găsi «chei» de acest fel la cărțile mele ? Căutarea mea, care este una și aceeași de la începuturile ei își are punctul de plecare într-o senzație. Dificultatea este de a o surprinde, de a o comunica în adevărul ei. Textul este viu doar atunci cînd își află originea în această senzație, în adevărul nou pe care ea îl comunică, și nu în

jocurile de limbaj." [Este o veche idee a scriitoarei, care explică în parte de ce cei mai importanți reprezentanți ai Noii Critici i-au ignorat aproape opera, ocupîndu-se în schimb foarte activ de cea a lui Robbe Grillet. Pentru aceștia, prioritatea „senzației" o leagă pe Nathalie Sarraute de o literatură a „reprezentării", și nu de una a „producerii textuale" — malentendu pe care lectura romanelor și pieselor sarrautiene, făcută fără pre-judecăți (fie și luate din arsenalul teoriilor scriitoarei înseși), îl poate ușor risipi.] „În ultimele, ca și în primele mele cărți, este aceași cercetare, același drum către adevărul senzației, al unei senzații ce mi se impune cu putere la un moment dat."

... Acum sînt din nou în mijlocul mulțimii pariziene multicolore, în zarva micilor cafenele cu scaunele aduse pînă departe pe trotuar ca pentru un etern spectacol. Un contrast enorm, pe care spiritul meu îl reduce însă de îndată prin mijlocirea acestui convențional „etern", ce capătă pentru mine o semnificație nouă, autentică. E o senzație către *centrul* căreia vreau să alunec tot mai mult : da, e ca și cum aș fi refăcut un traseu inițiatic, important pentru mitologia mea personală, dar la alt nivel : cel al cunoașterii prin re-cunoaștere.

Nathalie Sarraute : un drum, o operă care continuă. Monoton, cu fidelitate, răbdare, încăpățînare, cu multă, multă muncă. E un alt mod de a spune : cu geniu... Îmi place acest termen „romantic", „învechit" : da, cu geniul monstrului sacru...

ÎNTEMEIEREA

Secolul nostru și-a construit în chip laborios, urmînd un labirintic traseu, conceptul de scriitor *înnoitor* de literatură, concept asupra căruia nu încetează a reflecta. Impactul cu cărțile romancierei Antonine Maillet impune un alt sistem de referință, incitînd la o altă reflecție : cea asupra scriitorului *întemeietor* de literatură.

Oricît de ciudat ar părea, termenul, aici, trebuie înțeles în sensul lui cel mai tare, cel mai propriu : Antonine Maillet, originară, printr-o descendență de numeroase generații, din regiunea Acade (străveche colonie franceză din Canada), a *scris* pentru prima oară — avînd, din acest

punct de vedere, extraordinar în zilele noastre, o prioritate absolută și incontestibilă — un text literar în limba acadiană, limbă purtătoare de o foarte bogată și valoroasă literatură orală adusă, încă la începutul secolului al XVII-lea, din Franța, din regiunile Poitou, Charentes, Vendée. Acum literatura acadiană, născută în jurul anilor 1970 datorită acțiunii acestei scriitoare cu statut unic în secolul nostru, presupun, scriitoare ce și-a creat discipoli și emuli, aspiră la un statut de universalitate. Un important semn că receptarea ei a depășit o primă etapă : premiul Goncourt acordat în 1979 romanului *Pélagie-la-Charrette*, asumat, prin chiar această distincție, ca aparținînd spațiului de expresie franceză.

Nașterea unei literaturi e un Eveniment, o Faptă : atît de surprinzătoare pentru noi, cei de astăzi, atunci cînd ea are loc în stricta noastră contemporaneitate, încît cuvintele pe care le utilizăm spre a o invoca nu vor parcă să nu alunece întruna spre sensurile lor improprii, figurate. Gîndind asupra ei — și opera scriitoarei Antonine Maillet ne oferă un prilej exemplar de a o face —, vom avea un nou acces către înțelegerea ființei literaturii, adică, iarăși și iarăși, către *punctul central.*

Începuturile unei literaturi pot fi oare instaurate prin *orice* formă ? Opera scriitoarei Antonine Maillet, care întrunește acum un consens compact în ceea ce privește rosturile și valoarea ei, ne arată că șansa de a fi validată ca formă întemeietore de literatură o are o narațiune capabilă de a deveni locul prin care memoria, miturile personale ale unui individ (Antonine Maillet vorbește despre strămoșii ei de acum cîteva secole ca despre niște făpturi apropiate, ce ar fi parcă în viață, și cu care ar fi într-un continuu dialog) ajung să se identifice cu memoria și miturile colective ale comunității căreia îi aparține. Acel individ, scriitorul, adică, îi restituie acelei comunități conștiința de sine — pierdută sau pe cale de a se pierde, mai ales într-o lume modernă, în care transmiterea orală a tradițiilor este tot mai amenințată —, în dimensiunea sa mitică și în dimensiunea sa istorică.

Prin cele aproape douăzeci de cărți ale sale (printre care : *Mariaagélas, Don l'Orignal, La Sagouine, Les Cordes-de-Bois, Pélagie-la-Charrette)*, Antonine Maillet a scris o adevărată *epopee* a poporului acadian, stabilit cu aproape patru secole în urmă pe coasta nord-vestică a Canadei.

Deportată în 1775, cînd a refuzat să jure credință regelui George al Angliei, comunitatea acadiană revine, după mulți ani, în ținuturile din care fusese izgonită, refăcîndu-și cu îndărătnicie așezările cîndva nimicite și reluîndu-și vechile îndeletniciri de marinari și pescari.

Vast ansamblu, prin care acadienii își re-cunosc limba, obiceiurile, natura și istoria lor, proces de re-memorizare care îi apropie de ființa lor cea mai adîncă, opera scriitoarei Antonine Maillet face inoperantă o situare în funcție de opoziția : tradițonal/modern. Tradițională prin materia și forma ei, care trebuiau cu necesitate să fie ceea ce sînt în contextul dat, ea este, totodată, modernă, prin însuși gestul de înnoire pe care-l presupune trecerea unei literaturi de la regimul oral (utilizăm aici termenul în sensul propriu : cel legat de condiția producțiilor folclorice încă nescrise ; în alte texte pe care le-am publicat termenii „oral", „oralitate" se referă la o literatură scrisă, desemnînd caracterul ei mimetic, „reprezentativ") la cel scriptural.

Dacă menținem acești parametri, facem și alte descoperiri importante : sprijinindu-se pe cîteva date istorice reper, avînd — ne gîndim mai cu seamă la romanul *Pélagie-la-Charrette,* ce întrunește cel mult consensul critic : „epopee", „adevărată *Iliadă* și *Odisee* a poporului acadian — chiar o marcată aparență de roman istoric, creația Antoninei Maillet își află originalitatea în felul cum se inventează pe sine ca simbol, alegorie, mit. Ficțiunea imaginarul, adică literatura se substituie „documentului", chiar oral, făcînd din el doar un pre-text infinit prețios, re-sursă primă și mereu vie. Nu „transcrierea", așa cum s-ar putea poate crede la prima vedere, de străvechi mărturii și tradiții, ceea ce nu ar duce la instaurarea unei adevărate literaturi (scrise), ci doar la fixarea și înmagazinarea, prin notare, a celei orale. Dimpotrivă, (re-) inventarea, crearea Legendei din materia oferită și, la un moment dat, în cursul procesului de creație, după înseși spusele scriitoarei, pare că produsă de acele „documente" orale, în sensul, sau chiar în pofida propriilor „intenții" ale autoarei.

Antonine Maillet arată că un criteriu important pentru literatura sa este acela de „a fi scrisă din inimă, mai mult chiar, din viscere", dar tot ea adaugă pe dată că există un mod de a construi, de a controla creația, care ține de o „meserie" scriitoricească. Deși scriitoarea pare

a privilegia teoretic prima dimensiune, în practica sa evidența "construcției" se impune oricărui cititor : recurența unor simetrii și opoziții (căruța vieții și căruța morții, gemenii etc. din *Pélagie-la-Charette)*, ritmul, marcat pînă la cadență, scandare (scriitoarea ne recomandă să-i citim textele cu voce tare), al frazelor (simțit, voit ca atare prin analogie cu ritmul 'vechilor texte medievale create prin rostire și cît — cealaltă rostire —, nu prin scriere), un anume mod, foarte tradițional și totodată foarte modern de a ne sensibiliza la vocile naratorilor („les narrateux", în acadiană), decupate în prim plan și căpătînd întruna o autonomie în raport cu „ceea ce spun" în asemenea măsură încît la un moment dat felul *cum* povestea este spusă concurează spusele ei (spunerea concurează referentul spunerii) etc. Epopeea e totodată melopee (a se vedea, în această privință, mai ales *La Sangouine)*, cînt de o monotonie pe care auzul nostru o percepe treptat ca marcă a unei savante, rafinate arhitectonici.

Paradoxul acestei creații întemeietoare de literatură este dublu : trecînd din regim oral în regim scriptural (în sensul propriu al acestor termeni) o tradiție, ea rămîne, totuși, anexată oralității (în sensul impropriu al termenului, dar care este, teoretic, cel specific literar) în măsura în care proiectul ei este în primul rînd unul de re-memorizare, prin re-dare, „zugrăvire", a unei istorii legendare. Atingîndu-și ținta însă, ea și-o și depășește, și în mod surprinzător : mecanismele, odată bine potrivite, devin producătoare de text și de sens, ieșindu-și din matca reprezentativității (oralității) prin mijlocirea plăcii turnate alcătuite din mitul, simbolul, alegoria originare. *La Sangouine*, de exemplu — nesfîrșită lamentare și revendicare a unei slujnice — poate fi citită și ca un text de Beckett (cel puțin aceasta a fost lectura mea). Ea devine deci scripturală nu numai în sens propriu, ci și în cel impropriu, specific literar. Am putea deci spune că ea este de două ori orală și scripturală, în sensul propriu și impropriu al termenilor. *Punctul central,* aici, trebuie căutat la două niveluri. Lucru curios : în sens tare, el trebuie căutat la nivelul „scripturalității" ca ambiguitate. Dar nu astfel, spuneam, se întemeiază o literatură. Și totuși, există și o altă treaptă a scripturalității : ca scriere a unui text aparținînd folclorului vehiculat oral. Opera este astfel

scripturală și „scripturală". Prinsă cu un dublu nod de temeiurile ei.

A-ȚI AMPUTA „MÎNA CARE SCRIE"

Ca adeptă a existențialismului, în unele privințe mai aproape de cel al lui Sartre (relația cu Celălalt, „infern" sau „coexistență" responsabilă, solidară), în altele mai aproape de cel al lui Camus (intensitatea trăirii poate echivala eternitatea ei, libertatea de a alege trebuie mereu circumscrisă în limitele nonviolenței), întotdeauna însă cel mai aproape de propria-i existență concret trăită, Simone de Beauvoir a mizat totul pe aceasta, încredințîndu-ni-o și încredințîndu-i-se prin mijlocirea literaturii ca vehicul, ca instrument : „Limbajul ne integrează în comunitatea umană, o nefericire care găsește cuvinte pentru a se spune nu mai este o radicală excludere, devenind mai puțin intolerabilă... Fiecare om este făcut din toți oamenii și nu se înțelege pe sine decît prin ei, neînțelegîndu-i decît prin ceea ce ei îi dau din ei și prin el însuși luminat de ei. Si cred că asta poate să ne facă transparenți unii pentru ceilalți în ceea ce avem mai opac".[1]

Eșecul și victoria aici trebuie căutate, în acest loc sensibil : literatura folosită ca instrument. Nu numai de Simone de Beavoir, dar și de Sartre, dar și de Camus. Destinul celor trei este, în această privință, incredibil de asemănător : fiecare începe prin a scrie o capodoperă, formă novatoare, text producător de sensuri, oferit unei lecturi plurale, „obiect" ambiguu ce își ajunge sieși și care se deschide totodată unei comunicări totale : *La Nausée*, *L'Ètranger*, *L'Invitée*. Fiecare are o primă și radicală intuiție a *punctului central* ca dorință irepresibilă de a scrie (pur și simplu, nu pentru a „depune mărturie" sau a ilustra teze filosofice) și ca ambiguitate poetică. Calea este însă pe dată părăsită, pentru iluzia unei mai imediate „transparențe".

Să reflectăm puțin la un lucru ce ne este îndeajuns de prezent în memorie : Simone de Beauvoir face parte din aceeași generație cu Nathalie Sarraute, Marguerite

[1] *Prima convorbire* cu Francis Jeanson, in Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966.

Yourcenar, Marguerite Duras. Și totuși, acest adevăr este aproape uimitor, într-atît diferă sensul pe care ultimele trei îl dau literaturii în raport cu cea dintîi. Ca și Sartre și Camus — repudiați cu atîta strășnicie de către Noul Roman, și acum înțelegem mai bine de ce : pentru lipsa lor de fidelitate față de *punctul central* —, Simone de Beauvoir a crezut prea mult sau prea puțin în puterile literaturii. E un paradox nu chiar atît de gratuit pe cît ar putea părea : prea mult sau prea puțin, dar nu îndeajuns, dar nu cu acea consecvență și adecvare necesare. Cei trei „se aleg" a fi „profesori de filosofie", „martori", „memorialiști". Între romanul *Invitata* — de departe cea mai bună carte a sa — și romanul *Mandarinii*, Simone de Beauvoir declară că îl preferă pe ultimul, pentru caracterul său documentar. Și de asemenea, că ține foarte mult la seria de memorii *(La Force de l'âge, La Force des choses* etc).

Este o amputare (am îndrăzni să spunem, chiar dacă imaginea poate să pară grotescă) a „mîinii care scrie". Amputare voită, poate sub influența contextului puternic, căci cum altfel ne putem explica schimbarea de direcție, renunțarea de a mai privi către ceea ce fusese pînă atunci intuit ca *punct central* : „ar trebui să revin aici la o frază de Valéry pe care o reciteam ieri, în *Tel Quel* : „căci cred ca și el, deși din alte motive, că nu există niciodată un adevăr *anterior celui pe care îl exprimă limbajul*. Nu ai *mai întîi* în minte un adevăr dinainte stabilit, pozitiv, limpede circumscris, pe care nu ți-ar rămîne apoi decît să-l *traduci* prin cuvinte. A scrie nu înseamnă a traduce (citește : a reprezenta — n.n.) : înseamnă a desemna «ceva» care este pe cale de a se inventa, de a se crea în chiar momentul cînd îl desemnezi" (e un excelent mod de a defini teoria productivității textuale — n.n.) (sublinierile în text). Această vocație pentru scripturalitate, cu atîta decizie reprimită, apare și în alte notații (consemnate de Francis Jeanson) : „Trebuie să-l scriu repede (e vorba de jurnalul pe care îl scrie în 1958 ; termenul „repede" ne amintește de obsesia stendhaliană a scriiturii „rapide" — n.n.), cu o anume bucurie în mîna care aleargă pe hîrtie" ; „plăcerea de a scrie pentru plăcerea de a scrie : scriu orice". *Punctul central* este aici plăcerea aceasta de a scrie, resimțită pînă și în propriul trup, plăcere gratuită, în sine, dar care poate chezășui o mare operă.

Are loc această „amputare" („amputare" în raport cu exigențele literaturii) în deplină cunoștință de cauză? Este ea deci tragică? Problema centrală a operei Simonei de Beauvoir pare a fi cea a fericirii: „A trăi poate și trebuie să fie o fericire". „Nu cunoșteam pe nimeni atît de înzestrat ca mine pentru fericire. Darul acesta era fără îndoială însuși faptul de a o pretinde." Vitală, în plină expansiune, această „exigență de fericire" nu știe și nu vrea să rămînă prizoniera literaturii, să realizeze *doar* în și prin literatură. Simone de Beauvoir nu a mizat pe acest *doar*. Menită unui destin îngemănat cu cel al lui Sartre, ea și-a trăit cu exuberanță și disperare avatarurile nonconformiste ale acestei „fericiri", printre care și pe cel al literaturii. Mai înțeleaptă, vor spune unii, și poate și mai iubitoare de Celălalt (dar și a te dedica pînă la manie literaturii — ca Flaubert — e un mod de a-l iubi pe Celălalt), ea a „ales" întreaga „bogăție a lumii" (concept cheie în meditația scriitoarei asupra relației conștiinței cu alteritatea).

Nu s-a vrut în primul rînd cea-care-scrie, ci cea-care trăiește, destin pe care și l-a construit („ales") clipă de clipă.

PUNCTUL CENTRAL CA EFIGIE BINARĂ: POETUL ȘI ROMANCIERUL

Validat și asumat *în egală măsură* — de critică, de cititorii săi în general — ca *poet* și ca *romancier* de primă mărime al literaturii române actuale, Mircea Ciobanu ocupă în cadrul acesteia o poziție cu totul singulară, prin chiar faptul dublei sale calități de autor a două „genuri" considerate încă de mulți ca iremediabil opuse.

Mai mult chiar, poziția sa e singulară și dacă încercăm o situare în contexte mai largi. Rare, foarte rare sînt cazurile de asemenea scriitori totali, a căror operă, perfect unitară, este totodată perfect scindată din punctul de vedere al unei tipologii a „genurilor".

Trebuie să ne facem foarte bine înțeleși : nu e vorba aici de cazul oarecum răspîndit al romancierului care a debutat cu un volum de poezie sau chiar a publicat la începuturile carierei sale mai multe asemenea volume. Gide, Mauriac, și mulți alții aparțin acestei categorii. Ei sînt totuși numai romancieri, faptul de a fi scris (și publicat) poezie rămînînd un detaliu prea puțin semnificativ în raport cu ceea ce este adevărata lor operă, o simplă curiozitate de istorie literară aproape. Nu e vorba nici de romancierul care, la un moment dat, cînd opera sa romanescă e (aproape) constituită, publică unul (sau mai multe) volume de versuri, nu o dată dintre cele scrise de el la începuturile carierei sale literare, atunci cînd își căuta drumul propriu. Și nici de poetul ce devine, la un moment dat, și parcă printr-un bizar accident, autorul unuia sau mai multor romane. Cazul acestuia e mai rar, după cum mai rar este și cazul poetului care debutează printr-un roman.

Să observăm totodată și un alt aspect : Mircea Ciobanu scrie *doar* roman și poezie. Autorii citați mai sus

scriau și teatru, eseu, etc. Mircea Ciobanu nu este, așadar, acel caz, *relativ* răspîndit, ce practică toate genurile literare (situație conotată, după cît se pare, peiorativ, de consensurile criticii literare românești contemporane : și probabil nu numai de cele ale criticii românești). El nu este *decît* romancier și poet, poet și romancier, cu o decizie a opțiunii care a sfîrșit prin a constitui și a impune opera sa ca un tot omogen, căci heterogeneitatea ei este doar subsidiară, formal-clasificatorie, nerelevantă. Cazuri similare în literatura română ar fi cel al lui Vasile Voiculescu și cel a lui Emil Botta.

Dacă studiem, nici măcar foarte atent, fenomenele de receptare, sîntem frapați cum consensul care funcționează în legătură cu un autor tinde să-l situeze sub o singură etichetă, să-l reducă la o singură categorie : poet, sau romancier, sau eseist, sau dramaturg, sau critic etc. (acest *etc.* trimite la literatura de frontieră : reportaj, jurnal intim, memorii, biografie romanțată), celelalte categorii, la care el totuși uneori participă, fiind reduse la un fel de zonă minoră, aproape diletantă, la un fel de „violon d'Ingres". Pentru a funcționa bine, plenar, receptarea operei are nevoie de o formulă emblematică pură, simplă, fără amalgam de elemente. Ea îl asumă și îl valorizează cu adevărat doar pe cel ce nu este pentru ea decît în exclusivitate, Poetul, sau Romancierul, sau Dramaturgul, sau Criticul etc. Cititorul nu trebuie să ezite să se „bîlbîie" : el trebuie să știe cu precizie unde să-și plaseze autorul, „corect" și prompt. Cititorul român contemporan (aș spune mai curînd criticul, adică cititorul specializat, cel prin mijlocirea căruia de obicei — dar nu întotdeauna — este fixat „locul" unui scriitor în conștiința publică) trăiește în raport cu autorii săi acest bizar și paradoxal fenomen într-o epocă în care genurile se întrepătrund, iar poeții, romancierii, dramaturgii, reflectînd sistematic în scris asupra literaturii, sînt și importanți autori de eseuri critice.

În cazuri fericite, e drept, consensurile pot varia, o dată cu schimbarea de optică legată de o devenire a istoriei literare. Fericite sînt aceste cazuri pentru că, deși continuînd a fi controlate de același mecanism simplificator, reductor, ele restabilesc, procedînd diacronic, un necesar echilibru care nu a putut fi sesizat și comunicat în plan sincronic. Se întîmplă atunci ca acela care fusese

pentru publicul său *în primul rînd* (ceea ce, conform reducției arătate, ajunge să însemne *doar)* poet, să devină, pentru un alt public al său, în primul rînd romancier etc. (Un exemplu frapant de acest gen ne este oferit de Vasile Voiculescu și de Emil Botta, cel dintîi, Poet în primul rînd pentru generația sa, pentru noi, astăzi, în primul rînd prozator, cel de-al doilea, mai ales Poet).

Cititorul, „mentalizat" de critic, are de fapt o reacție firească, al cărei resort este tocmai acea nevoie de formulă emblematică, de paradigmă de aur pe care o prea mare înșiruire de atribute o fac cvasiimposibilă. Anumiți scriitori, atenți, cînd își scriu opera, și la fel cum va fi receptată, își „mentalizează" și ei cititorii, evitînd cu grijă ceea ce ar putea deveni o „autosabotare" a „etichetei" prin care și-au cîștigat o identitate foarte puternic conturată în conștiința publicului : ei înlătură orice tentație de a modifica „efigia", de a se lansa în aventura incertă a unor incursiuni pe teritoriile altor genuri decît cel pe care și l-au revendicat de la bun început. Atributul genului literar, odată însușit, are putere de semnătură, mereu pusă în circulație. Există însă și temerari care nu se tem să înfrunte această problemă de ajustare a convergenței tensiunii autorului, tensiunii cititorului, către un *punct central*. În cazul lui Blaga, Camil Petrescu, operația a reușit : ei sînt automat desemnați în mentalitatea cititorului printr-o efigie bivalentă (poet și filosof și, respectiv, prozator și critic). Radu Petrescu a scris nu numai roman, ci și eseu, ambele de o importanță sensibil egală. Conștiința publică îl „etichetează" însă mai ales ca romancier. Iată diferența. Exemplele se pot multiplica. Unul dintre cele mai tulburătoare : Mircea Eliade.

Mircea Ciobanu reușește o performanță de aceeași natură, pe care nu ne-o putem explica decît prin tipul de scriitură ce-l caracterizează : reducția, în cazul său, nu funcționează, consensul ce s-a stabilit cu privire la opera sa menținînd ca la fel de semnificativi cei doi termeni ai unei relații resimțită de obicei (cel puțin pînă în prezent) de cititor ca antinomică : romancier/poet, poet/romancier. Consensurile viitoare rămîn imprevizibile. Pentru publicul său de astăzi însă, Mircea Ciobanu este poet, Mircea Ciobanu este romancier. Am desfășurat aceste două afirmații, nu le-am comprimat într-una singură (Mircea Ciobanu este romancier și poet), pentru a marca soluția de

continuitate ceea ce la început numeam „scindarea" — la nivelul operei ca atare) ce se manifestă în receptarea acestui scriitor, asigurîndu-i un loc absolut singular în cadrul literaturii române contemporane. La nivel imediat pragmatic, condiția sa de romancier e validată de prezența sa în antologii de poezie și în colecții de poezie consacrate, dar și în antologii și colecții de proză nu mai puțin semnificative.

Există, în această disponibilitate ambivalentă a receptării, pericolul ca menținerea în poziție la fel de „tare" a celor doi termeni (poezie, roman) să ducă la un bruiaj reciproc ? După cum arătam, e un risc pe care mulți scriitori încearcă să-l evite — grăbindu-se să procedeze ei înșiși la reducție prin decizia susținută de a renunța la diversificarea ei, fie și prin practicarea eseului, adică a unui text mai curînd complementar și „de susținere". Este aceasta, mi se pare, una din obsesiile scriitorului român de astăzi (și, desigur, totuși nu numai a lui), care tinde să impună (și așteaptă ca publicul să-i ofere) cu privire la sine o imagine emblematică unară, ce ține mai curînd de o concepție „clasică" a literaturii.

Întrucît îl privește pe Mircea Ciobanu, singura sa strategie este opera însăși, progresînd prin alternată înscriere în cele două „genuri" : poezie, roman, (auto-)comentariul fiind imanent operei înseși și, după cît știm, total absent ca text extrinsec acesteia. E, neîndoielnic, încă un mod de a consolida imaginea emblematică binară pe care ne-o propune receptarea sa actuală, dar către care opera lui Mircea Ciobanu a tins încă de la început. Căci :

Mircea Ciobanu a debutat cu un volum de versuri, foarte bine primit de critică : *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor* (1966). Doi ani mai tîrziu însă, în 1968, opera sa ca figură binară este constituită : apar aproape simultan *Patimile*, volum de versuri, în care critica vede capodopera sa poetică, și *Martorii* unul dintre cele mai importante romane ale sale și, din punctul de vedere al demonstrației noastre, probabil cel mai semnificativ. Semnificativ pentru că este primul și pentru că este scris într-o perioadă de intensă activitate scripturală a *poetului* Mircea Ciobanu. Semnificativ, mai ales, pentru că scriitura sa este izomorfă cu cea a poeziei lui Mircea Ciobanu, exhibînd o structură marcat autoreflexivă, prin care se semnifică pe sine cu o insistență pe care nu o întîlnim

decît în ceea ce numim „poezie modernă“. Vreau să spun prin aceasta că funcția referențială a *Martorilor*, cea care trimite la o realitate exterioară romanului, este dublată de o funcție autoreferențială ce poate deveni dominantă într-o lectură intens poetică, adică susținut menținută în planul unei izotopii a scripturalului. Romanul vorbește astfel de propria-i facere, despre facerea romanului pe care sîntem pe cale de a-l citi, despre facerea unui roman, despre, în ultimă instanță, facerea unui text literar, fie el poezie sau roman.

Am descris această structură, prin care se manifestă o poetică imanentă, cu ajutorul conceptului de „roman poetic“, epitetul „poetic“ fiind aici înțeles în primul rînd ca derivat regresiv al substantivului „poetică“ [1], concept la care am ajuns prin studierea prioritară a mecanismelor de funcționare a scriiturii Noului Roman francez.

Similitudinea în structura de *profunzime* se impune, și unii critici au și remarcat-o, așa cum ea se impune, de exemplu, între romanul lui Robbe-Grillet și proza lui Borges, fără a se putea vorbi propriu-zis de o „influență“. În structura de suprafață se manifestă mai curînd mari deosebiri, *Martorii* comunicînd o participare la proliferarea concretului carnal, senzorial, absentă din Noul Roman francez (sub acest raport ar exista poate o similitudine cu *Greața* lui Sartre, acest Nou Roman *avant la lettre*, sau cu romanele lui Le Clezio). Fenomenul nu este de „influență“, ci de „intertextualitate“. Nu are nici o importanță să știm dacă Mircea Ciobanu cunoștea Noul Roman francez în momentul cînd a scris *Martorii*. Important este că, la lectură, cele două scriituri, aparținînd aceleași serii tipologice, intră într-o relație prin care se potențează reciproc, vădindu-și astfel mai bine structurile. Și mai important este, pe de altă parte, și, fără îndoială, mai relevant pentru consubstanțialitatea poezie/roman care ne preocupă în acest caz, faptul că intertextualitatea se manifestă în cadrul operei lui Mircea Ciobanu și prin „dialogul“ ce se stabilește între cărțile sale de poezie și romanele sale (*Martorii* fiind locul privilegiat al acestui dialog).

Foarte simptomatică este republicarea romanului *Mar-*

[1] Cf. Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, Editura Univers, 1977.

torii în 1973, într-o versiune „complet revăzută“, după cum ține să precizeze autorul. Compararea celor două versiuni — care ar putea face obiectul unui studiu sistematic de mare interes pentru exegeza operei lui Mircea Ciobanu, dar mai ales pentru cea a unui Nou Roman (=roman poetic) românesc — arată că textul este practic re-scris. Re-scrierea acestea, ce poate fi transpusă în termeni de re-citire, de traversare în toate sensurile și simultan a unei succesiuni ce este convertită în sincronie (a unei temporalități ce este convertită în spațialitate), vizează susținut și coerent intensificarea semnelor (și acumularea de noi semne), prin care romanul se autodesemnează ca text pe cale de a fi produs, prin scriere, prin lectură. „Martorii“ sînt chiar autorul și cititorii ce participă la facerea lui, prin „mărturiile“ lor realizîndu-se ceea ce astfel rămîne pură virtualitate.

E un mod de a spune că această nouă versiune rafinează și multiplică procedeele de „punere în abis“ (implicite oricărui poem, definit ca alcătuire de semne — semnificant — ce trimite în primul rînd la sine), masiv existente încă în prima, evidențiind încă și mai mult structura ambiguă, policentrică, „lichidă“, am spune, în sensul că „centrul“ ei se multiplică prin continuă deplasare, curgere. Romanul pare a căuta, a explora cu insistență „maniacală“, la rece, calculat, un punct central, cel al convergenței tuturor „mărturiilor“ (în transcriere : „lecturilor“), omogenizate sub raportul autor-cititor. „Mărcile“ scripturalității ca formă ambiguă de cunoaștere și comunicare sînt frapant de numeroase și, neîndoielnic, voite (nu întîmplătoare). Să punem față în față următoarele două texte din cele două ediții :

E mama celui care a scris LUPTA CU LUCRURILE[2] *și soția* PERSONAJULUI PRINCIPAL AL ROMANULUI. *A cuprins-o oboseala* de a mai fi. *Are cincizeci și șase de ani — ultimii au fost însă de-ajuns ca să refuze viața ca pe o hrană repetată la infinit. I-au mai rămas după dispariția fiului, trei fete. Nu le iubește. Se neliniștește numai din pricina lor.*

Cînd am rugat-o să scrie *declarația și-a amintit că niciodată nu a văzut* marea. *I s-au arătat și fotografii,* a ci-

[2] Cu excepția acesteia, care figurează în text, toate celelalte sublinieri prin majuscule ne aparțin.

tit *despre* ea *și*, trează, *și-o poate* reprezenta *ca pe un loc foarte mare căruia nu-i vede malul dimpotrivă, agitat în permanență. Dar noaptea, cînd o* visează, i se înfățișează *o întindere de pămînt ca o membrană sfărîmicioasă dedesubtul căreia se bănuie o materie lichidă.* Uită *de fiecare dată aspectul mării* imaginat *în timpul zilei. I-au făgăduit că o vor duce s-o vadă — și soțul, și fiul, și fetele sale.* [...] *Am insistat* să scrie *despre soțul ei. Desigur,* mi se comunicase *că la moartea lui femeia a suferit un șoc în urma căruia își pierduse pentru totdeauna* memoria *relațiilor cu familia. Tot ce* știe *în această privință e de dată recentă. Mi-a șoptit, chicotind că de la optsprezece ani pînă la moartea tovarășului ei de viață a fost supusă unei îndelungi opresiuni.* Dar asta i-au spus-o alții (s. n.). *„Și cine ar avea vreun interes* să mă mință ?“ *Cînd se privește în* oglindă, *se convinge că e* adevărat *și că numai astfel poate să arate soția omului aceluia, mama* scriitorului *și a femeilor despre* care a învățat să spună și să creadă *că-i sînt fiice. Tot ce i-a rămas de la el,* scrisori, fotografii, *obiecte,* nu-i comunică *aproape nimic. Ci numai o adiere de groază. Și atunci, fără nici un motiv, vrea să plece de acasă la surorile ei. Îmi spune :*

„Aș putea să înjgheb o *biografie,* dar persoana mea în afara relațiilor cu soțul nu vă interesează — iar ceea ce *știu* eu despre *el am învățat* de la alții. Dar pentru că țineți cu tot dinadinsul să aflați ceva de la mine, iată, declar că mi s-a arătat în *vis* de mai multe ori“. [3]

Textul omolog din ediția a doua, „complet revăzută“, este următorul :

„Mama celui ce-a SCRIS ROMANUL *Lupta cu lucrurile* are cincizeci și șase de ani. Ultimii, mărturisește ea stins, au îmbătrînit-o de tot. Am rugat-o să-mi vorbească de fiul ei. *M-a cercetat* fără o expresie deosebită pe față. Cînd i-am pomenit însă numele soțului, în ochi i-a apărut o lucire de frică. Mi-am dat repede seama că voi *afla* puține lucruri despre *scriitor* — și, după cum se va dovedi, nu m-am înșelat.

Privirea femeii și-a păstrat cîtăva vreme lumina, apoi *s-a golit* ca la început : cenușie, încerca să se prindă de obiecte, și nu izbutea mai mult decît să le dea ocol.

[3] Mircea Ciobanu, *Martorii,* București, Editura pentru literatură, 1968, p. 9-10.

Aflu, după o lungă pauză, că ființa aceasta n-a văzut niciodată *marea* : i s-au arătat *fotografii*, *a citit* despre ea și, *trează*, și-o *închipuie* ca pe un lac foarte mare, agitat în permanență ; *nu-i deslușește* malul dimpotrivă, dar noaptea, în *vis*, i se *înfățișează* o întindere de pămînt clătinîndu-se imperceptibil — întinderea e subțire uneori și strălucitoare, alteori sfărîmicioasă și din ce în ce mai nesigură spre larg, întotdeauna însă se teme la gîndul că, dedesupt, stă gata oricînd să dea pe dinafară o materie vîscoasă și grea.

I-au făgăduit că o vor duce s-o vadă — și soțul, și fiul, și fetele sale.

[...]

N-ar fi trebuit s-o stingheresc ; mult mai înțelept ar fi fost, de la primele ei vorbe, să mă ridic și să plec. Se vede însă că *ancheta* pornise sub auspicii dintre cele mai nefericite, cu adevărat nefericită fiind în primul rînd ideea de-a redeschide *dosarul* Domnului...

Ce-*am aflat* din gura acestei femei istovite de viață ? Ceea ce *știam* mai dinainte, și-anume că la moartea Domnului... și-a pierdut cu desăvîrșire *memoria* și că tot ce-mi va *povesti* în legătură cu propria familie sînt lucruri *învățate* recent. Afirmă, bunăoară, că a fost supusă unei îndelungate opresiuni. *Asta i-au spus-o alții, or ea este liberă să le ia cuvintele drept adevărate sau nu*. Totuși, cînd se privește în *oglindă*, i se pare că numai astfel poate să arate soția omului aceluia, mama *scriitorului* și a femeilor de care *a învățat* să creadă și să spună că-i sînt fiice. De la Domnul... i-au rămas *scrisori*, *fotografii*, obiecte.

«Sînt ale lui — aud, și-n gînd repet : sînt ale lui !» Cu toate că mai drept ar fi *să se îndoiască și să bănuie pe cei ce s-au străduit să-i redea amintirea faptelor : golul s-ar fi putut umple cu orice altceva* — și chiar mă întreb, dacă viața acestei femei a fost atît de chinuită, de ce nu s-au ostenit să-i alcătuiască o *biografie* mai *limpede ?* La ce bun *adevărul*, cînd în lipsa posibilității de verificare, cea mai sfruntată *minciună* poate să aducă binele și liniștea ?

«Tot ceea ce *știu* despre el *am învățat* de la alții. Dar pentru că țineți cu tot dinadinsul să *aflați* ceva de

la mine, pot să vă spun că mi s-a arătat în *vis* de mai multe ori.»“ [4]

Al doilea text (cel „revăzut“) menține toate cuvintele și sintagmele-cheie („temele“) prin care ne este insistent desemnată una din (după noi, principala, dat fiind „coerența“ ei) izotopiile (în sensul lui Greimas) romanului : „facerea“ literaturii, indisociabilă de funcția ei congnitivă, concepută ca o exploatare, ca o „anchetă“ (termenul apare în text) plină de incertitudini, același obiect apărîndu-i în felurite moduri conștiinței sau conștiințelor subiecților cunoscători, în funcție de parametri care se schimbă. Aceste cuvinte și sintagme-cheie sînt îmbogățite, în textul al doilea, cu cîteva aparținînd aceluiași cîmp semantic *(ancheta, dosarul)*, sau întărite prin repetarea lor *(scriitor* etc.). Textul 2 întărește, de asemenea, implicita teorie a *punctului central ca ambiguitate* conținută în textul 1 prin adevărate macrosegmente „explicative“ (ceea ce ne duce către paradoxul unei ambiguități „explicabile“) : *„...golul s-ar fi putut umple cu orice altceva“, „ea este liberă să le ia cuvintele drept adevărate sau nu“* etc. Ne aflăm într-o acută „eră a bănuielii“ stendhaliene, termenul *„a se îndoi“* și alții din familia lui semantică marcînd-o ca mediu propice de desfășurare a unor strategii de „colaborare“, „complicitate“ și „fentare“ a autorului de către cititor și viceversa. Lectura (cititul) este o știință care se *„învață“*, un joc prin care se decide soarta *„adevărului“ și a „minciunii“*. „Golului“ ce se poate „umple cu orice altceva“ i se opune, în context, clarificîndu-i astfel sensul („gol“ = „ambiguitate“), dorința de „a alcătui“ o *„biografie mai limpede“*. Jocul „ambiguității“ (adică artistic) este posibil în măsura în care nu există soluție de continuitate între efectele de real, de stare de „trezie“, cele de *„vis“*, cele de *„amintire“ („memorie“)*, cele de obiect *„imaginat“*, cărora li se aplică un regim de omogenizare prin scriitură. Apare o suită semnificativă de termeni nelipsiți dintr-o teorie a textului : „a comunica“, „a reprezenta“, „a povesti“, „a înfățișa“, „a citi“, „a spune“ etc. *„oglinda“, „fotografiile“* trimit la o teorie a literaturii ca *mimesis*, în timp ce *„marea“*, printr-o ciudată coincidență cu analizele *Tel Quel*-iștilor (sau mai

[4] Mircea Ciobanu, *Martorii* (Ediția a doua complet revăzută), București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 12-14.

curînd coincidența o inventăm noi, cititorii, și ea se explică prin „legea“ intertextualității ?), trimite la o teorie a literaturii ca productivitate. Oglinda este marcată pentru lectura singulară („Totuși, cînd se privește în oglindă, i se pare că numai astfel poate să arate soția omului aceluia“), marea, pentru lectura plurală. Oglinda este semn pentru o ambiguitate de gradul zero, marea, pentru un maximum de ambiguitate. Comparația dintre textele 1 și 2 arată cum nu se poate mai convingător că textul 2 adaugă noi determinanți pentru *„mare“*, spre a-i vădi semnificația de loc (text) al ambiguității. Comparați : „trează, și-o poate reprezenta ca pe un lac foarte mare, căruia nu-i vede malul dimpotrivă, agitat în permanență. Dar noaptea, cînd i se înfățișează o întindere de pămînt ca o membrană sfărîmicioasă dedesuptul căreia se bănuie o materie lichidă“ (textul 1) cu : „trează, și-o închipuie ca pe un lac foarte mare, agitat în permanență ; nu-i deslușește malul dimpotrivă, dar noaptea, în vis, i se înfățișează o întindere de pămînt clătinîndu-se imperceptibil — întinderea e subțire uneori și strălucitoare, alteori sfărîmicioasă și din ce în ce mai nesigură spre larg, întotdeauna însă se teme la gîndul că, dedesupt, stă gata oricînd să dea pe dinafară o materie vîscoasă și grea“ (textul 2). Este cum nu se poate mai evident că textul 2 realizează un grad crescut de instabilitate, incertitudine, glisare, lichefiere, des-centrare semnificînd ambiguitatea sporită a scrierii/lecturii lui. Și, implicit, intensificarea „mărcii“ baroce, a raportului dintre a fi și a părea, a relativizării absolute a unghiului de vedere.

Baroc este și procedeul punerii în abis : la nivelul subiectului și al personajelor („Mama celui ce a scris romanul *Lupta cu lucrurile*“ — text 2 ; „E mama celui care a scris *Lupta cu lucrurile* și soția personajului principal al romanului“ — text 1, care se arată a fi pe acest segment mai intens autoreflexiv decît textul 2 pe segmentul omolog), dar și al textului însuși, prin nenumăratele „mărci“ ale scripturalității pe care le include (subliniate sau comentate mai sus) și care funcționează ca tot atîtea metafore ascunse sau explodate. Fragmentul este la scară redusă ceea ce este romanul la scara de 1/1, jucînd neîndoielnic un rol puternic de generator textual al unui „roman în roman“/„roman al romanului“. Exemplar sub acest raport, el ar putea suporta cele mai variate aplicații

ale teoriei punerii în abis („povestirii speculare") așa cum o propune Gide și o „rafinează" Ricardou și Dällenbach.

Construcția aceasta barocă proliferează de *instanțe* duale (controlate de figura Autorul romanului LUPTA CU LUCRURILE/„personajul principal" al cărții/Anchetatorul), dar care își ascunde, ca orice alcătuire barocă, geometria riguros calculată (și, aici, riguros „re-scrisă") sub aparențe de o bogată dezordine. Figura duală ce le guvernează pe toate celelalte își are ea însăși dublul ei : ficțiunea (omologă Autorului)/realitatea (omologă Anchetatorului). Un decalaj este astfel mereu marcat între un spațiu al realității și unul al ficțiunii, între spațiul romanului pe cale de a se face și cel al lumii pe care el o spune spunîndu-se totodată pe sine. Numeroase texte-enclavă se constituie în adevărate „moduri de folosire" a textului în planul acestei izotopii, ca, de exemplu, acesta : „Adevărul e că, tot anchetînd grupul Rank, bunul meu șef descoperise lucruri la existența cărora nu se gîndise niciodată — și, sînt convins, dacă în calitate de acuzator n-a găsit psihologului nici măcar o singură acoperire, a fost pentru că el însuși a privit fascinat la această activitate cu limpezi trăsături de joc./Luînd în serios cuvintele bătrînului O. Rank, pornind vreau să zic de la înțelegerea lor mai departe, ar trebui să văd în întîmplările legate de *Lupta cu lucrurile* indiciul unei crize spirituale. Inșii care luînd drept model moartea Domnului..., și-au curmat viața, au ignorat în primul rînd caracterul convențional al artei. Că autorul *Luptei cu lucrurile* descoperise existența în formele ei nealterate ; că miza lui sta în recîștigarea realității și nu în slujirea unor principii estetice — toate acestea par verosimile, pun însă la îndoială faptul că în paginile cărții n-ar fi (cu sau fără voia scriitorului) ficțiune, chiar și dacă ele ar fi izbutit să întreacă, prin adevărul cuprins, realitatea însăși".[5]

Ludic și autoreferențial (semnificant care trimite la sine) ca și poezia, romanul este, pentru Mircea Ciobanu, o rostire despre ficțiune ca realitate, despre realitate ca ficțiune. Iată unul din locurile de emergență predilecte ale *punctului central*, cheia și lacătul îngemănatei efigii : poetul și romancierul.

[5] *Op. cit.* p. 88.

PUNCTUL CENTRAL ESTE EUL ORFIC

> „Opera, în acest sens, dacă este produsă de eul autentic, devine cu atît mai inaccesibilă cu cît se apropie de centrul mandalic al acestui eu".
>
> DAN LAURENȚIU, Structura ghețarului

Pentru Dan Laurențiu, impersonalizarea poetului modern, ca formă de cunoaștere și de autocunoaștere, de intrare într-o comuniune specifică cu lucrurile, natura, lumea, altfel spus cu tot ceea ce constituie non-eul [1], se realizează în termeni de iubire (Flaubert : „nuntire miraculoasă"), paradigma ei fiind mitul lui Orfeu : „Așadar, problema cuceririi eului orfic (sau artistic, cum îl numește Proust) este o problemă de autocunoaștere, iar această autocunoaștere sau iluminare noi o vedem realizîndu-se pe calea iubirii". Arta ca mod al iubirii, prin care este exorcizată moartea, iar haosului i se opune un cosmos — iată adevărul existențial al creatorului pe care ni-l comunică Dan Laurențiu prin poemele sale, care pot fi citite și ca poeme despre facerea poemului, despre avatarurile „eului orfic" (sintagmă atît de fericit găsită de poet spre a desemna acel „alt" eu, eul creator), mereu amenințat a cădea din ființarea lui autentică, a nu mai ști *„să asculte* (s.a.) prin straturile geologice depuse de epocile succesive murmurul dintîi, auroral al cuvîntului, fluxul vital capabil să ordoneze lumea discordantă după norma invicibilă a iubirii". [2]

Arta ca iubire este cuvîntul primordial, nu cuvîntul-semn, nu cuvîntul dislocat într-un semnificat și un semnificant, ci cuvîntul real, material precum un lucru și care referă la el însuși precum un lucru, loc unde semnificantul se semnifică pe sine. Regăsirea acestui cuvînt cu

[1] Cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1983, capitolul „Modurile impersonalizării creatoare".

[2] Dan Laurențiu, *Zodia leului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 8.

virtuți „magice“ se face prin operă și este totodată regăsirea eului orfic. Poetul își explicitează propriul text: „Poetului căruia i s-au promis toate cuvintele în starea lor virginală, dominatoare, limbajul realității îi este dat de realitatea limbajului, univers coerent în sine, depășind informația diurnă, schimbul reciproc de utilități imediate, necesare, desigur, dar insuficiente pentru a o readuce la viață pe Euridice“. [3] „... mitul conține și drama poetului care intrînd solitar în lumea tăcută a cuvintelor trebuie s-o facă eliberat de orice prejudecată depusă asupra lor în straturi succesive de informația imediată, utilitară, lanternă de soare în lumea concretă, dar sărut mortal pentru camera obscură unde se developează imaginile miraculoase ale operei vii, ale veșnicei Euridice. «De la hotarul morții/aduci o știre despre viața ta»“ (ultimele două versuri fiind un autocitat, procedeu utilizat cu mare frecvență de Dan Laurențiu, mai ales în ultimele texte, marcîndu-le intens și ca metatexte). [4]

„Imersiunea“ „autoscopică“ în „fîntîna împărătească a eului“ — „imersiune din ce în ce mai lentă, mai blîndă (o blîndețe care se apropie, aduce aminte de repaosul extatic al morții)“ — scufundarea artistului în „straturile profunde ale eului, pentru a găsi acolo argumentele neclintite ale operei, rațiunea arhetipală“ (în sensul psihologic pe care i-l dă Jung și în sens mitic) care „face ca efortul lui să devină posibil“, este omologabilă cu coborîrea lui Orfeu în infern. Această imersiune este, în descrierea lui Dan Laurențiu, „la limită, nu numai o aventură teribilă ce poate fi interpretată ca o psihanaliză proprie artistului, ca o încercare a sa de a se vindeca de prezența imaginarului prin logoterapie“, ci *„renunțarea la o experiență strict personală“* (s.n.) existentă în conștientul individual, în vederea atingerii straturilor celor mai adînci, „arhetipurile formale ale inconștientului colectiv (de asemenea Jung)“. Din nou, așadar, „impersonalizarea“ creatoare este validată ca ipostază majoră a comunicării, soluția jungiană fiind cea care articulează într-un mod relativ i-mediat relația dintre eul profund individual și eul profund colectiv.

[3] *Ibidem*, p. 8.
[4] *Ibidem*, p. 9.

Poezia lui Dan Laurențiu este ca și cea a tuturor marilor poeți moderni ai lumii o sursă inepuizabilă pentru o cercetare poietică (cu deschidere spre o nouă poetică). Dimensiunea ei orfică, ce-i asigură un loc unic în literatura română, se realizează în această identificare întru iubire cu ființarea lumii prin cuvînt. Versuri ca acestea : „Iubito cu părul de aur/ascultă cum plînge un taur“ etc. spun, cu o desăvîrșită economie de mijloace, „desăvîrșirea“ sa „definitivă“. De aici începe, de la această alcătuire materială a sa ireductibilă la o alta și care a integrat tăcerea făcînd-o să vorbească precum cuvîntul, relația orfică a poetului cu lumea, relație ce este, pentru Dan Laurențiu, supremă formă de comuniune cu non-eul prin iubire. Este ștergerea limitelor dintre regnuri, dintre umanitate și animalitate, ca formă a deplinei *armonii* recucerite prin „perfecțiunea“, armonia formală a poemului.

Întreaga poezie a lui Dan Laurențiu, foarte unitară tocmai prin această „definitivă“ „perfecțiune“ a ei (perfecțiune sinonimă cu ordinea, echilibrul, stabilitatea alcătuirii poemului, izomorfe cu ordinea, echilibrul, stabilitatea unui cosmos creat din haos prin acțiunea orfică în planul realului) poate fi un ideal obiect de studiu pentru o psihanaliză a creației care operează cu conceptul de „perfecțiune“ cînd încearcă să distingă între cursa psihanalitică și crearea de poezie, distincție prin care vrea să descrie (și reușește) unul din aspectele cele mai carcteristice ale procesului creator și ale rezultatului său. Poezia, spre deosebire de cursa psihanalitică, este „«scriitură» în sensul tare al termenului. Și tot asta era chiar și în timpul poeziei — «vorbire» a rapsozilor homerici. Ea vizează instaurarea lingvistică perfectă și stabilă. Cuvintele trebuie să se înfățișeze în cele din urmă în deplina lor glorie, ca produse de un echilibru desăvîrșit. Poezia, prin chiar tehnica ei, asemenea, fără îndoială, oricărei opere de artă, ține de *ordinea definitivului*“ (subl. ns.). Și nicăieri altundeva, am mai spus-o, procesul de simbolizare nu este atît de precis și atît de avansat, în domeniul literar cel puțin, adică atît de desăvîrșit“.[5] Această „desăvîrșire“ e de domeniul evidenței : autorul/cititorul *știu* că o anume

[5] Jean Guillaumin, *La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient*, în vol. Colectiv, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris-Bruxelles-Montreal, Bordas, 1974, p. 234.

formă e definitivă, că nu i se poate adăuga nimic, că nu i se poate lua nimic.

Identificările dintre regnuri, formă supremă de cunoaștere a realului ca *tot*, realizată printr-o *altă* folosire a cuvintelor, deturnate de la funcția lor utilitară, cunosc o extraordinară recurență în poemele și metapoemele lui Dan Laurențiu (textele sale „critice", sau „teoretice", ce au, mai cu seamă în ultima perioadă, un statut poemic tot mai evident, și care trebuie citite și în dimensiunea lor de „comentarii" la opera integrală).

Cunoașterea poetică (orfică, deci, orfism și poezie fiind aici sinonime) ajunge la crearea „universului omogen al lui Orfeu supus normei de integrare a tuturor regnurilor, normă al cărei nume este iubirea".[6] Cunoașterea conceptuală posedă universul în ipostaza lui eterogenă, în „formele concrete ale materiei", deci în fenomenalitatea lui, ca „univers sălbatic, amenințător". Prin cîntecele sale, Orfeu „ține la distanță" acest univers, „ipostaziindu-l într-o armonie paradisiacă, armonie a cărei lege de onoare era iubirea, ca promisiune și scut al ordinei".

Coborîrea în vegetal, izomorfă cu coborîrea în inconștient și cu fapta orfică (facerea operei) : sînt trei ipostaze ale unui proces indisociabil, comunicat ca atare (ca indisociabil) printr-o rețea de substituții (metafore). Pomul este coborîrea în inconștient („mi se părea că stau cu ochii închiși la rădăcina unui pom", „adormisem de mult sau murisem"), dar este și opera : „pomul e metamorfoza pasiunii mele pure, indestructibile care mi-a supraviețuit, iar frunzele albastre toate cuvintele fericite pe care le-am scris vreodată [...] Astfel că în viziunea mea pomul, ca proiecție a ceea ce tinde să devină nemuritor... [...] Ciclul vieții mele părea că se încheiase, nu mai puteam smulge sau adauga nici o frunză la coroana albastră care mă legăna pe șoaptele inaudibile : kirie eleison, dona pacem nobis [...] Pomul ca proiecție liberă a eului meu autentic..."[7]

Cîmpurile semantice care se întretaie aici sînt organizate în jurul unor termeni ce se înscriu simultan în cele trei serii arătate : coborîrea în inconștient, identificarea cu lumea, facerea operei. Toate conotațiile ce trimit la

[6] Dan Laurențiu, *op. cit.*, p. 7.
[7] Dan Laurențiu, *op. cit.*, p. 10-11.

„autentic“, „primordial“, de exemplu cele ale unor cuvinte ca „somn“, „moarte“, „reverie extatică“, „dimineață“, „pasiune pură, indestructibilă“, „cuvintele fericite“, „nemurire“ etc., suscită totodată sensul de comunicare totală și armonioasă cu lumea ca formă absolută de cunoaștere precum și pe cel de instaurare a operei.

E cît se poate de simptomatică o coincidență aproape în termeni între fraza „nu mai puteam smulge sau adăuga nici o frunză la coroana albastră care mă legăna pe șoaptele inaudibile“ și cea prin care psihanaliza creației definește opera ca lucru resimțit — de autor, de cititor — ca definitiv, ca lucru căruia nu i se mai poate nici lua, nici adăuga nimic (cf. *supra*, citatul din Jean Guillaumin).

Cuvintele poemului (= frunzele, coroana pomului) sînt „șoapte inaudibile“, pentru că ele funcționează ca și tăcerea, trimițînd nu la un semnificat (denotat de cuvînt ca *instrument* care „reprezintă“, „exprimă“), ci la o infinită multitudine de semnificați (la care trimite cuvîntul ca *material* folosit și organizat în funcție de ordinea poemului, cuvînt care nu mai „reprezintă“, „exprimă“, ci „produce“ sensuri, vizînd neîncetat un *punct central*, un „buric mandalic“). Retragerea în lumea vegetală este conform „presentimentului avut în copilărie“, „singura mea șansă de fericire și împăcare“, retragere ce înseamnă a „migra într-un spațiu al gestului pur, la adăpost de vacarmul cuvintelor nestatornice care, în trecerea lor de o clipă, asemenea hoardelor barbare, lasă în urma lor numai scrum și cenușă“. Opoziția apare deci limpede între șoaptele inaudibile („murmurul“, „șoapta plină de adorație“) care sînt „toate cuvintele fericite pe care le-am scris vreodată“, și „vacarmul cuvintelor nestatornice“ (acest ultim termen trebuie opus sintagmelor prin care este marcată *stabilitatea* operei, caracterul ei *definitiv*: „Ciclul vieții mele părea că se încheiase,nu mai puteam smulge nici adăuga nici o frunză la coroana albastră care mă legăna în șoaptele inaudibile“; „pomul ca proiecție a ceea ce tinde să devină nemuritor“ etc.), între cuvîntul în ordinea operei și cuvîntul în ordinea instrumentalului, a comunicării cotidiene. Semnificativ în ordine poetică este doar primul, cel analog tăcerii: „Lumea vegetală (opera, prin substituție metaforică „pomul“, ca „proiecție liberă“ a unui „eu autentic“, adică „impersonalizat“, capabil de identificare cu non-eul — n.n.), spațiu edenic

al tăcerii evocatoare, semnificative, era pentru mine nu numai modelul comunicării sacre dinaintea pervertirii cuvîntului în limbaj, ci și mănturia fascinantă a experimentării miracolului“. [8]

Modelul „comunicării sacre“ (orfice, poetice) este opus „pervertirii cuvîntului în limbaj“, opera poetică este opusă comunicării cotidiene. „Lumea vegetală“ (opera) este mănturia fascinantă a „experimentării miracolului“, afirmație urmată le următoarea explicitare : „oameni și fiare plecau pe un drum fără întoarcere, însă iarba, florile, arborii ajunseseră, în ochii mei, la o mare înțelepciune dacă aflaseră calea reînvierii în fiecare primăvară“, [9] Acesta, dacă menținem premisele arătate, ar putea fi interpretată ca o opoziție între ordinea existențialului perisabil și cea a operei artistice, nepieritoare, cea a „miracolului“ unei „înțelepciuni“ prin care vegetalul (opera) „a aflat calea reînvierii în fiecare primăvară“.

Definitivă, stabilă prin excelență, construcția care este opera este și acel ceva ce este mereu altceva, cunoscînd mereu alte reînvieri în actul lecturii (iubirii pe care i-o poartă cititorul). Capacitatea ei de reînnoire, de a fi mereu autentică, fiind mereu aceeași în structura ei materială (vegetalul, mereu același și mereu altul, o dată cu „reînvierea din fiecare primăvară“) este un paradox ce constituie însuși „miracolul“ operei, condiția ei specifică. Opera ca antinomie — ea moare și învie o dată cu fiecare lectură — este izomorfă eului artistic ca antinomie care se rezolvă, în și prin scriitură, prin opoziții ce rămîn ireductibile în planul existențial al eului empiric, cotidian. Este „revelația bruscă, iluminarea că te afli în centrul limbajului, buric mandalic al unei lumi uitate, în plină utopie“. [10]

[8] *Ibidem*, p. 11.
[9] *Ibidiem*, p. 11—12.
[10] Dan Laurențiu, „Structura ghețarului în *Ave Eva*, Cartea Românească, 1986, p. 56.

ÎNCĂ O DATĂ : PUNCTUL CENTRAL

„Încotro se îndreaptă literatura ?"
MAURICE BLANCHOT

Există întrebări mai importante decît răspunsurile ce li s-ar putea da. Mai semnificative. În cazul unei întrebări ca aceasta : „Încotro se îndreaptă literatura ?" (sau arta), important apare faptul că ne-o punem, accentul cade pe interogație, ne oprim pe ea, răspunsul este într-un anume sens de prisos, deja dat prin operele create, sau imposibil (imposibil de formulat altfel decît ca suma de probabilități cu neputință de verificat, în afara unei practici literare ce urmează abia a se produce în viitor, sau ca răspuns unidimensional prea sigur de sine și, prin chiar acesta, suspect).

Ne oprim pe întrebare, devenim prizonierii ei, pentru că ea cuprinde un răspuns implicit, răspuns nesatisfăcător în generalitatea lui și totodată satisfăcător în simplitatea lui de adevăr elementar ce triumfă împotriva oricărui argument (deși nu și împotriva oricărei mentalități), cel cu care ne situăm pe un teren sigur, terenul legității istorice : istoria literaturii, a artei arată că fiecare perioadă istorică și-a creat cu necesitate propriile-i forme artistice, că arta de astăzi nu mai poate fi aceeași cu cea de ieri (dacă nu vrea să fie doar o pastișă a acesteia, o prelungire epigonică a ei), după cum arta de mîine, în virtutea a tot ceea ce știm despre un îndelung șir de forme ce s-au succedat cu începere de la primele manifestări ale artei preistorice, nu poate să mai fie aceeași cu cea de astăzi. Însăși întrebarea : „Încotro se îndreaptă literatura ?", pe care critica și-o pune cu tot mai multă insistență în ultimele decenii, înseamnă deci constatarea unei realități asupra căreia, cel puțin din partea celor ce-și pun întrebarea, există unanimitate de vederi : literatura se îndreaptă către altceva, devine *altceva*. În legă-

tură cu acest altceva părerile pot fi foarte diferite, dar esențial este consensul asupra devenirii literaturii, asupra transformării ei.

Neutră, de o neutralitate constructivă și stenică, dacă este pusă din perspectiva istoricului literar, a acelui istoric literar ce înțelege istoria literaturii ca devenire a formelor literare, acordată cu devenirea formelor sociale, a tuturor formelor de manifestare a umanului, întrebarea poate căpăta o coloratură sumbră cînd este pusă de o parte din avangarda criticii (ce reia, invocîndu-l chiar, deși justificîndu-l altfel, vechiul punct de vedere al lui Hegel asupra „morții artei" : literatura, se îndreaptă spre „propria-i esență", adică spre „tăcere"). Tonul ei este sceptic, sau iritat, sau mustrător didactic (de exemplu : romanul secolului nostru trece printr-o „criză" ; soluția : întoarcerea la formula romanului din secolul trecut etc.) atunci cînd vine din partea adepților unor poziții conservatoare, ce nu pot depăși mitul romanului secolului al XIX-lea, și care nu vor să accepte evidența că orice formă de imobilism este una de epigonism, și că acesta, oricît de bine deghizat, tocmai pentru că manifestă o inaderență la prezent, constituie nu salvgardarea unei tradiții, ci trădarea ei.

Dar dacă *un* răspuns la întrebarea „încotro se îndreaptă literatura ?" comportă un risc pe care criticul poate să accepte, dar poate și să refuze a-l asuma, dacă *mai multe* răspunsuri pot fi un mod de a eluda o întrebare ce, formulată simplu, pare a impune un răspuns la fel de simplu (nu simplist), poate că există o altă cale de a aborda, și anume tocmai pe latura firescului ei, a unui firesc ce apare atît de legitimat încît ocultează însuși faptul că ne punem această întrebare. Și-au pus-o și alte epoci ? Nu. Sau poate că da ? Dar altminteri. La modul inocent, adică implicit, în care și-au pus-o totdeauna creatorii scriindu-și opera, și criticii interpretînd-o. „Conștiința vinovată" (cf. conceptul de *mauvaise conscience* utilizat de Sartre, Barthes etc., în care aceștia văd un simptom ce marchează o „ruptură" în scriitura „burgheză" occidentală) a scriitorului modern este tocmai ieșirea literaturii din acea inocență, trecerea ei în orgolioasa, ambițioasa stare ce aspiră la cunoașterea de sine, stare dedublată, scindată, deci „nefericită", ale cărei prime vizibile manifestări, în Franța cel puțin, ar apă-

rea o dată cu Stendhal și, mai ales, cu Flaubert.

Aici se impune să precizăm că nu trebuie confundat acest extraordinar efort al creației literare moderne de autodefinire, de delimitare a sa în raport cu alte tipuri de creație umană, tentativa ei de a-și descoperi statutul ontologic, cu efortul laborios, și în alt fel sublim, al scriitorului de tip „tradițional", ce lupta cu materia rezistentă oferită de realitate, pe care el simțea imperioasa nevoie de a o „transpune" în carte, căutînd „formele cele mai adecvate ce ar exprima-o". Nu munca îndîrjită asupra paginii, „căutările stilistice", „formale", literatura de virtuozitate artizanală, de trudnică „cizelare" a fiecărui cuvînt, sau chiar cea concepută ca „experiment" intră aici în discuție : toate acestea au existat dintotdeauna, făcînd parte din condiția însăși a literaturii și a scriitorului. Dar la acest nivel conștiința artistică este identică cu sine, nu se revarsă, spre a spune astfel, peste propriile-i limite, autoînglobîndu-se, într-un proces de autocontemplare care o tîrăște vertiginos către satisfacerea acelei disponibilități ale sale care este *punctul central*.

Mulți scriitori de seamă, și neprețuitele lor *Jurnale* stau mărturie, ne spun, în formulări ce aproape coincid, că talentul (ca și bunul simț) aparține tuturor, dar că individul talentat devine scriitor abia cînd se desparte de talentul său. Afirmație șocantă la prima vedere, dar care, după ce este înțeleasă printr-o mai intimă apropiere de actul creator, ne apare strălucind de lumina unui adevăr elementar : pe măsură ce această treptată „despărțire" se produce, are loc formarea, tot mai puternic structurată, a conștiinței creatoare. Dintr-un diletant ce își exercită spontan (ceea ce aici înseamnă fără simțămîntul unei adînci răspunderi) „darul" cu care a fost înzestrat, se modifică în cel ce începe să știe că pentru a spune acel ceva ce vorbește în el și se cere spus (cu o șansă de a deveni al tuturor), trebuie să se supună unei legi și unei discipline pe care nimeni nu i le impune și pe care și le inventează singur.

Dar nici la acest proces de formare, de maturizare a conștiinței artistice nu ne-am referit vorbind de „conștiința vinovată", „nefericită" (care, din perspectiva istorei literare este o conștiință „fericită", căci prin ea se produce o evoluție istoric necesară) a scriitorului, da-

torită căreia s-au produs „metamorfozele“ spectaculoase ale literaturii moderne.

Această conștiință nu se „desparte“ numai de „talent“, ea se „desparte“ de literatura însăși (în acest context termenul de literatură alunecă spre utilizarea lui între ghilimele). Verlaine, aparent încă atît de tradiționalul Verlaine, făcuse deja această descoperire (*„Et tout le reste est littérature“).* A fi scriitor, pentru această conștiință modernă, înseamnă, am mai spus-o, a scrie „împotriva literaturii“ (ceea ce presupune cunoașterea profundă a literaturii), adică altfel decît s-a mai scris (marii scriitori au luptat totdeauna tocmai *împotriva* modelelor care au exercitat cea mai mare fascinație asupra lor, împotriva unui fals *punct central* ce-i atrăgea pe un drum greșit, luptă prin care și-au creat șansa de a deveni modele la rîndul lor).

Or, eu cred că această conștiință plină de iubire și de „ură“ față de litertură a romancierului modern, ce l-a contaminat și pe criticul, pe cititorul său, este cea care pune întrebarea : „Încotro se îndreaptă romanul ?“ Întrebare încărcată de temere, dar și de speranță, a unei conștiințe ce este ținută să-și răspundă sieși, deci răspunzătoare (adică responsabilă) și nu numai interogativă, conștiință ce iubește și totodată refuză „literatura“, refuz ce nu este decît cealaltă față a iubirii ei totale, absolute pentru literatură, voință de a contribui (într-un mod propriu : iată în ce constă „refuzul“, condiția necesară pentru existența contribuției) la facerea Literaturii.

Dar cum de o atare întrebare, ce pune în discuție nu numai statutul literaturii, putința și șansele sale de a-și supraviețui, întrebare niciodată astfel gîndită de către alte epoci, este posibilă ?

Ea este posibilă pentru că, în epoca noastră, pentru prima oară, literatura este gîndită ca un tot (nu numai cantitativ, ci și temporal, în trecutul, prezentul și *viitorul ei),* ale cărui părți sînt într-o absolută dependență funcțională unele față de celelalte. „Biblioteca“ universală a lui Borges a devenit pentru fiecare scriitor o realitate în fiecare clipă redescoperită prin însăși exercitarea practicii scriiturii. A te întreba încotro te îndrepți înseamnă a ști, sau a încerca să știi de unde vii. Or, nu poți ști de unde vii, pentru a ști încotro te duci, decît știind unde te afli și ce ești în prezent,

„Lectura intertextuală", această comunicare — ce străbate în toate sensurile cîmpul spațio-temporal unic al literaturii — între cărțile tuturor epocilor și tuturor popoarelor, ce șterge frontierele dintre „genuri" și abolește supremația unei anume forme literare, iată o soluție găsită de gîndirea teoretică a epocii noastre (care în toate sectoarele activității umane cunoaște instituirea acestui principiu al totalității integratoare și al interdependenței părților față de întreg), cale spre un răspuns posibil la întrebarea noastră.

Prin abordarea intertextuală nu numai că scriitorii „clasici" devin „contemporanii noștri", dar — și afirmația, ce-i aparține tot lui Borges, nu-i o simplă butadă, ci expresia unui adevăr profund —, scriitorii moderni devin, conform acestei dialectici a intertextualității ce se sustrage criteriului cronologic rămînînd totodată riguros condiționată de cel istoric (fiecare epocă îi citește *altfel* pe „clasici"), *precursori* ai scriiturilor ce i-au precedat.

Jurnalele multor scriitori ne mai împărtășesc o experiență ce poate interesa discuția noastră : înainte de a fi cartea, a fost lectura. Blanchot face chiar o afirmație extraordinară, de un adevăr ce ne trezește la o corectă înțelegere a rolului lecturii : „Ce este o carte pe care nimeni nu o citește ? Ceva ce nu a fost încă scris". Cititor înainte de a fi fost scriitor, scriitorul modern exercită, scriindu-și cartea, uneori cu o foarte acută conștiință a faptului, o lectură intertextuală, funcție opresivă și constructivă totodată (conform dialecticii mai sus arătate : el lucrează „împotriva" „literaturii", tocmai pentru a lucra *pentru* literatură). Pentru conștiința literară modernă, dotată cu această dimensiune a intertextualității, excelența, ce pare de nedepășit, a tradiției, literatura, ca metalimbaj preexistent, *dat* în care scriitorul se simte prins, din care nu știe niciodată dacă a evadat, rămînîndu-i totodată fidel în principiul lui, devin astfel, din forțe paralizante, forțe motrice, stimulatoare. Silindu-l pe scriitor la o decisivă confruntare cu sine prin intermediul unei încărcături multimilenare de cultură, lectura intertextuală are pentru acesta o funcție de autorevelare, de autosituare ce, în planul scriiturii moderne, se traduce prin funcția autoreflexivă, autoreferențială a acesteia. Lucrurile trebuie spuse limpede : chestiunea lec-

turii intertextuale nu se pune în termenii culturii sau inculturii individului creator. Evident, o conștiință creatoare, saturată de lecturi, constituie condiția necesară, dar nu și suficientă, a gîndirii intertextuale. Au existat epoci în care creatorii au excelat prin erudiție, dar care, negîndind literatura dinamic (ca pe un șir de forme în devenire, condiționate istoric atît în producerea cît și în devenirea lor), ci static (o activitate exercitată în conformitate cu o sumă de norme și reguli fixe), nu puteau să o gîndească decît compartimentat, fiecare operă comportînd *în sine*, și nu în relație cu alte opere, o interpretare unică (=cea mai proprie).

Stabilirea „influențelor", asociațiile erudite nu numai că nu au nici o legătură cu lectura intertextuală, dar chiar îi sînt opuse, în sensul că ele consacră tocmai compartimentarea literaturii în entități autonome, imobile, ce, în anumite situații controlabile, măsurabile pe baza unor foarte pozitive date de istorie literară, stabilesc o comunicare univocă și, aproape totdeauna de sens unic.

În teoria literară modernă, problema „influențelor" se pune în cu totul alți termeni. De aceea, cred, șansele de a da răspunsul la întrebarea „încotro se îndreaptă literatura ?" nu de tentativa de a stabili asemenea „influențe" ne sînt date.

Înlănțuit printr-o interdependență ineluctabilă între precursorii săi de ieri si „precursorii" săi de mîine, iată poziția obiectivă și totodată imprevizibilă (un element de hazard, care este aici subiectivitatea creatoare, putînd oricînd ordona jocul într-un mod neașteptat) în care se află literatura actuală, într-un secol în care, în ciuda unor voci alarmate, excelează printr-o strălucită producție literară. Dacă Flaubert sau Stendhal ar fi știut cum le va fi citit romanul astăzi, ei ar fi știut cum va fi romanul de astăzi, ei ar fi scris romanul de astăzi (Dar nu l-au scris ei oare ?). Tot astfel am putea spune că dacă scriitorul de azi ar ști cum îi va fi citită opera într-un viitor surprins la acea limită ideală cînd față de o creație a trecutului distanța devine mijloc de apropiere, el ar ști cum este acea operă, el ar scrie acum acea operă.

Dar, urmînd logica lecturii intertextuale, putem spune că Stendhal, Flaubert, Eminescu, Caragiale, Baudelaire,

Rimbaud etc., citiți astăzi, scriu romanul, poezia, teatrul de azi, și că romanul, poezia, teatrul epocii noastre, literatura epocii noastre, în operele sale cele mai importante altminteri citite de scriitorul de mîine, este literatura de mîine. Așadar : „Încotro se îndreaptă literatura ?“ (sau arta). Către PUNCTUL CENTRAL.



SUMAR

IRINA MAVRODIN

Punctul central este un loc
de convergență. Cel către care tind
a se întîlni două acțiuni :
cea a autorului-„cititor",
pe cale de a-și instaura opera,
cea a cititorului-„autor",
el însuși, la modul său specific,
instaurator de operă.
Punctul central este însăși
dorința, putința de a scrie,
de a citi. El se deplasează întruna,
în funcție de noi și noi contexte
istorico-sociale.

EDITURA EMINESCU

